publicación de
cine universitario

film

Ingmar Bergman — Teatro y cine (II)
Página técnica - Films brasileños:
O Cangaceiro — Estrenos: Limelight

14
junio 1953
montevideo

La fabulosa meca del cine está sólo a un corto vuelo de distancia! Y usted comenzará a disfrutar de su viaje desde que penetre en el lujoso confort de la Braniff. El atento servicio y las comodidades que le brinda son el augurio de una maravillosa estada en la deslumbrante California y usted también se sentirá como una celebridad. Telefonee a su agente de viajes o a la

BRANIFF
INTERNATIONAL AIRWAYS
el mejor a **hollywood!**

Bartolomé Mitre, 1324 **Teléfono 9 57 89**

cine estudio
salgado

sonorización
efectos especiales
dibujos animados
compaginación
filmaciones
revelados
copias
títulos

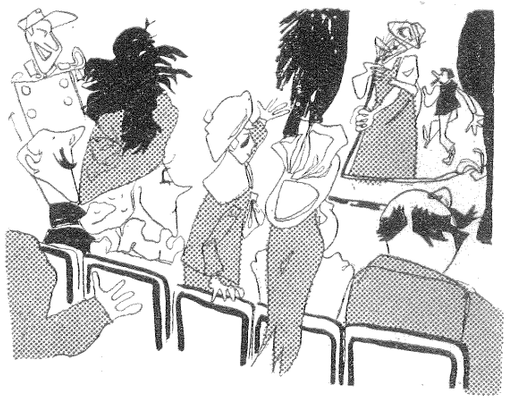
alquiler de cámaras, reflectores y demás materiales para filmación

pasaje Palacio Salvo
Entrepiso. Teléf. 40 38 06
Direc. Telegráf. Brasal

film

publicación de
cine
universitario

BIBLIOTECA del
Dr. ANDRES CASTILLO



Cine en 1895: **L'arroseur arrosé** de Lumiére

en este número:

2 cine en brasil: o cangaceiro
5 más opiniones sobre limelight: carlitos comediante
8 ídem: la tristeza del crepúsculo
10 cine y teatro: discusión de un problema
18 ingmar beraman: un tema y varias costumbres
28 3-d - dimensionitis y profundas proyecciones
29 estrenos: the thief (el ladrón)
30 cine amateur: apuntes sobre exposición en cine

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

14

junio 1953

En la portada: Simone Simon y Daniel Gélin en LE PLAISIR (El Placer) de Max Ophüls

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. CONSEJO DE REDACCIÓN: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alípio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal).

FILM es publicada mensualmente por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

BIBLIOTECA DEL
DR. ANDRES CASTILLO

cine en Brasil

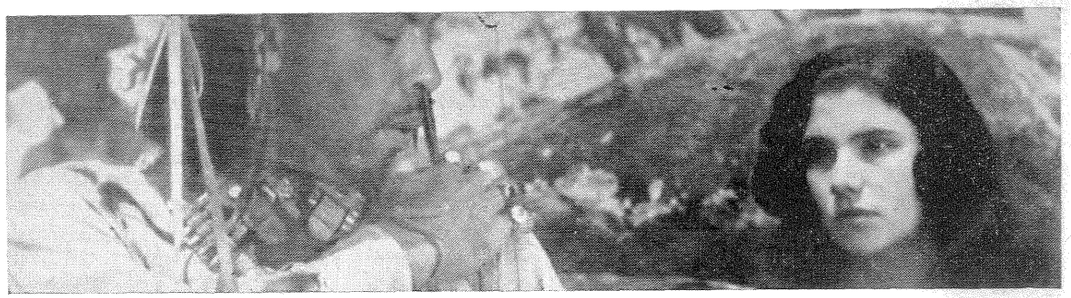
O CANGACEIRO

O Cangaceiro conquistó uno de los premios del Festival de Cannes, 1953. Su director Lima Barreto era ya conocido por sus documentales de arte, *Painel* y *Santuario;* el segundo había sido premiado en el Festival de Venecia 1951, y presentado en el de Punta del Este, 1952. El nuevo film constituye el experimento más importante del cine paulista. La Vera Cruz, su empresa productora, desafiando un posible fracaso comercial, puso a disposición del director todos los medios financieros y técnicos que pudieran hacer aceptable el film en un plano más vasto que el meramente local. *O Cangaceiro* costó siete milones de cruceiros, el doble de un film brasileño normal; su preparación publicitaria subrayó, por otra parte, la ambición de la empresa.

La compañía Vera Cruz integra un movimiento renovador en la cinematografía brasileña, abandonando las producciones standard, caracterizadas siempre por un espectáculo de orden carnavalesco. Esta renovación se efectúa en San Pablo, con apoyo de grupos financieros y del Teatro Brasileño de Comedia.

Dada la nueva dirección tomada por el cine paulista, adquieren mayor relieve las dificultades grandes y pequeñas, propias de una industria que nace. Dificultades de medios y organización, desde la imposibiildad de hacer llegar a orillas del Yaguarí, a 300 kms. de San Pablo, una grúa para tomas aéreas, hasta la falta de dólares para importar película virgen; desde la imposibilidad de adquirir un nuevo generador de corriente eléctrica para sustituir uno demasiado averiado, hasta la desconfianza de los capitalistas que dudan de las posibilidades de un cine nacional serio; desde el clima inconstante del altiplano paulista a las dificultades de registro sonoro directo, causadas por los ruidos de las obras de construcción de dos nuevos "sets" modernísimos a prueba de sonido, en la pequeña (aunque no tanto) ciudad del cine que son los estudios Vera-Cruz en Sao Bernardo del Campo.

Como la mayor parte de los problemas técnicos han sido resueltos con contínuas intervenciones de elementos extranjeros, particularmente europeos, esto ha provocado una reacción: la búsqueda de hombres que sepan interpretar con mayor fidelidad al Brasil; que cuenten historias más brasileñas de manera más brasileña, sin recaer en el eterno "carnaval". Se quiere presentar al exterior un nuevo aspecto de esta tierra



y este pueblo. En gran parte ese deseo determinó la elección del director y del argumento de *O Cangaceiro*.

El argumento es del propio Barreto: un tema acariciado durante años y que, con la colaboración de la escritora Raquel de Queiroz para los diálogos, él mismo elaboró como libreto. Se trata de un gran "fresco" sobre la vida de una banda de salteadores del Nord-Este brasileño. Teodoro, lugarteniente del capitán Galdino, sanguinario jefe de una banda, se rebela contra la brutalidad de este último y decide salvar a una joven profesora cautiva, huyendo con ella. La persecución a través de "caatinga", "matos" y ríos, durante la cual la mutua simpatía se transforma en amor, termina con la romántica muerte del lugarteniente en manos de Galdino, cuando desafía solo a toda la banda, para permitir a la mujer que se salve.

El fenómeno del "Cangaceiro" ha sido análogo al bandidismo siciliano en Italia; hombres que no soportan por carácter hereditario y por sobreestructuras de ambiente, la sombra de una injusticia o de una lesión a la libertad individual, en un mundo propio donde la justicia y la libertad se rigen por una moral propia; hombres que se rebelan contra la burocracia policíaca y el despotismo de una sociedad feudal. Aparece el "Cangaco", con sus consecuencias extremas, sus desviaciones brutales: el oprimido oprime a su vez con la más bárbara violencia.

Son tema y ambiente populares, como parecía reclamar el público brasileño, pero con la posibilidad de interpretaciones que pudieran satisfacer también a una categoría más selecta y refinada de público internacional. Y tal vez ese mismo compromiso ha contribuído a aumentar las dificultades, si resueltamente no creó la falla de la película.

Lima Barreto ha sido en estos tiempos uno de los hombres más discutidos de la prensa brasileña. Proveniente del reportaje fotográfico, hizo experiencias cinematográficas inferiores —documentales carnavalescos, publicitarios y políticos— y luego tres documentales en que reveló su instinto cinematográfico superior: *Fazenda Velha, Painel* y *Santuario*. Su realización de *O Cangaceiro* es buena, tal vez óptima. ¿Pero encontró Barreto la posibilidad de expresarse verdaderamente, de hablar un lenguaje absolutamente suyo? Creemos que demasiadas necesidades, sugerencias a media voz, las mismas incertidumbres en que vive aún el cine paulista, no se lo han permitido. Por lo cual, no obstante ser uno de los primeros, si no el primer film brasileño técnicamente bien resuelto, a veces sentimos que al afrontar los problemas de dirección, Barreto no resolvió el compromiso; sentimos el híbrido del film comercial y del film artístico. Y esto lo perjudica.

Buscando la manera de expresarse al gran público sin caer en la trivialidad de los cineastas brasileños, Barreto se ha acogido a

---

o cangaceiro

Brasil, 1952. Producción Vera Cruz (San Pablo), distribuída por Columbia Pictures. Director, Lima Barreto. Argumento de Barreto, con diálogos de Raquel de Queiroz. Fotografía, Ronald Tailor y Chick Fowle. Música de Zé de Norte, sobre temas folklóricos. Montaje, O. Hafenrichter. ELENCO: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Ricardo Campos.

su vocación más juvenil, la épica. El argumento y la atmósfera del film son esencialmente épicos y nos evocan el "western" americano. Encontramos una cierta influencia, admitida por el propio director, de John Ford. Lo que se ha agregado y nos hace olvidar a menudo el "western" es una buena dosis de romanticismo cándido, en el sentido más común de la palabra, que a veces sabe a puerilidad. El tercer elemento que encontramos (de nuevo, para los que vieron *Painel* y *Santuario*) es el documentarismo; la documentación histórica y más aún humana del fenómeno del cangaço en su ambiente regional nordestino. Si por momentos se hace crudamente realista (asalto a la aldea) en su mayor parte se sirve de un lenguaje pictórico, buscando expresiones de folklorismo superficial, en lugar de indagar más profundamente en las causas sociales y psicológicas del "cangaço". Conviene saber, empero, que Barreto ha preparado esta historia suya a través de un buen estudio del ambiente en que vivieron los reales protagonistas de aquel torvo período de crónica nordestina. Ha entrevistado en la cárcel a los sobrevivientes y ha tenido frecuente contacto con la gente que indirectamente participó en el "cangaço". Esto haría esperar algún momento cinematográfico más profundamente humano. Tal vez es imputable a un guión que no siempre parece de intensidad suficiente a la expresión dramática de los personajes o la comunicación de la tensión violenta que continuamente presupone el relato; tal vez a los diálogos, que aunque preocupados por la autenticidad, tienen una base literaria demasiado marcada que contrasta con el estilo de la historia.

Si épico, romántico y documental son los tres adjetivos que clasifican esta película, de su factura nos impresiona sobre todo la fotografía, que con su estilo y tonalidad adecuada, con su calculada iluminación, composiciones, movimientos, facilitados por el paisaje y por los motivos folklóricos, subraya continuamente la historia en su desarrollo. Es el Lima Barreto ex-cameraman que exige su parte y que sacrifica a veces una mayor densidad de contenido a una estética fotográfica, alcanzando por momentos una marcada formalidad poética. Ciertamente el director ha sido secundado óptimamente por el iluminador Chick Fowle y el cameraman Ronald Taylor, que han sabido interpretar sus exigencias.

La parte de escenografía, ambientación y vestuario es obra de Carybé, pintor a quien se deben algunas de las más interesantes investigaciones artísticas sobre temas populares y folklóricos nordestinos. La contribución de Carybé a la composición de los encuadres, con su sensibilidad para formas, figuras y escenarios nordestinos, materializada en 700 dibujos, ha sido importante.

Es técnicamente buena la banda sonora, en gran parte obtenida en registro directo. Si los temas musicales auténticos del Nordeste están notablemente adaptados por Zé de Norte, no es tan buena la música de fondo, poco personal, débil y no siempre adecuada al ritmo o a la intensidad emocional de la acción. La edición de O. Hafenrichter es, como la de sus trabajos europeos, impecable y de sensibilidad rítmica.

Interesante y personal la interpretación de Milton Ribeiro. (Galdino). Más débil, aunque con momentos felices, la de Alberto Ruschel y Marisa Prado. En un papel secundario, Ricardo Campos revela un talento que sin duda le asegura un porvenir notable. Vanja Orico interpreta bellamente una de las mejores canciones de la película.

Aún cuando *O Cangaceiro* manifieste las vacilaciones de un cine en formación —no cabría juzgarla partiendo del errado presupuesto de un cine brasileño plenamente evolucionado— sus notables méritos y su impulso creativo vital la hacen una película respetable y digna de la consideración internacional.

Dani Balbo.

San Pablo, mayo 1953.

DANI BALBO nació en Italia, tiene 30 años y el título de médico. Durante 1952 residió en el Uruguay, pero posteriormente se trasladó al Brasil, habiendo trabajado en la industria cinematográfica de San Pablo. Colaboró en diversas tareas técnicas durante la filmación de **O Cangaceiro,** y luego fué asistente del director Tom Payne en la filmación de **Sinha moza.**

más opiniones sobre limelight

CARLITOS
COMEDIANTE

candilejas

EE. UU., 1951. Producción de Charles Chaplin, distribuida por United Artists. Dirección, argumento, diálogos, música y coreografía de Charles Chaplin. Fotografía, Karl Struss y Rollie Totheroh. Asistente de dirección, Robert Aldrich. ELENCO: Charles Chaplin, Claire Bloom, Nigel Bruce, Sidney Chaplin, Charles Chaplin Jr., Norman Lloyd, Buster Keaton, Marjorie Bennett, y los bailarines André Eglevsky y Melissa Hayden.

El éxito público del film ha sido tan considerable que toda crítica pierde su habitual misión de orientar. Si alguna utilidad le queda, es la de ubicar la obra en la carrera de Chaplin y en la historia del cine, pero esta ambiciosa y postergable misión está bastante oscurecida por las adhesiones sentimentales y la superficialidad de los elogios. Entre los dos bandos en que se han dividido público y crítica (el mayor es el de los adherentes) no parece haber acuerdo sobre los puntos de partida para discutir, y unos y otros se dan por explicados colocando varios signos de admiración a los que dicen. Los adherentes tienen desde luego en su contra la propia emoción que manifiestan, y cuando la razonan o expresan con error de palabra desvirtúan la legitimidad de sus sentimientos, y se convierten en blancos fáciles para los objetores del film. Las opiniones contrarias no deben olvidar empero que su tema es el film y no la argumentación endeble con que se lo exalta.

Chaplin es el único tema de Chaplin.— Esta formulación era ideal mientras el realizador servía temas a Carlitos, un vagabundo reticente, de simbolismo universal; fué más discutible después cuando interpretó, en términos de sociología, a la civilización moderna, su maquinismo, sus dictaduras, sus planteos económicos y morales. La amplitud de los temas excede al personaje único. Como Carlitos era un símbolo podía ser ampliado por el espectador a su mejor medida (esto dió origen a mucha literatura); cuando fué un personaje circunstanciado obligaba a impugnar su validez universal, y pocos espectadores podían encontrarse en Verdoux. Ahora que Chaplin interpreta a un comediante se aventaja con trabajar en un terreno propio, pero además puede simbolizar a todos los comediantes, y a la sutil relación entre farsa y vida, dentro y fuera del escenario. Esta ampliación es beneficiosa para su obra, y el espectador encuentra en el film un documento sobre el hecho mismo de la ficción, y otro documento (espiritual, si no biográfico) sobre el ídolo Chaplin. Pero en un realizador éste es un rasgo de lo que en inglés se denomina intraduciblemente "self-consciousness": una tendencia a interponer la propia persona al escribir, pensar o producir, una imposibilidad de que la obra pueda ser juzgada como un producto de otro o de nadie en particular. También le ocurre a Jean Cocteau, pero éste no tiene el valor de satirizarse a sí mismo (Chaplin lo hace) y pide una devoción mística a su alrededor. Le ocurre también a muchos otros artistas menores, en campos muy distintos, pero ninguno como Chaplin sirve el tema a un actor que es él mismo y, en el caso, a un personaje que es una metáfora de sí mismo. Nunca, además, Chaplin se retrató a sí mismo como tan bueno, tan generoso, tan modesto; aquí se proclaman las virtudes que Carlitos sabía sugerir.

Ambigüedad por riqueza.— Se ha elogiado la concisión con que Chaplin entra directamente en materia (primera escena), la claridad con que formula y opone fracaso y éxito, la nitidez de las emociones con que trabaja; en general, se afirma que el film posee una magistral simplicidad, como la que poseerían las obras de los genios maduros. Este resulta un punto discutible para los mismos entusiastas del film: uno elogia por complejo y sutil lo que otro cree maravillosamente simple, y mientras el primero admira los diálogos por la fineza de sus alusiones e inferencias, otro sostiene que son los más verosímiles y naturales que nunca escuchó en la pantalla. Pero en general puede aceptarse la tesis de que el film es complejo en el sentido y simple en la forma. Obviamente el tema no se agota en el melodrama de una bailarina y un payaso, ni en la confusión de una gratitud y un amor; si hay una interpretación clara, es la de que la comedia es imprescindible a la vida humana, y siendo eterna e inapresable no depende de una persona, de un fracaso o de una muerte. Puede haber otros sentidos, aunque no hay unanimidad sobre ellos; a Chaplin suelen adjudicársele intenciones que no tuvo, y si la primera escena es ponderada por su simplicidad, también cabe rebuscar en ella la metáfora de que la comedia se acerca, ebria, a revivir a una humanidad agonizante. No hay límite para la especulación sobre Chaplin, ni forma de decidir si el sentido de su obra es una nota de optimismo o de amargura (**"El sentido de una cosa, dice un diálogo, es la misma cosa bajo otro nombre"**). Más que en la esencia del film, esta ambigüedad reside en la disposición de su público, que racionaliza su emoción buscándole una justificación intelectual; alguien ya había definido a la Biblia como **"esa gran obra donde cada uno encuentra lo que pone"**. Cuando Calvero fracasa en las tablas, actuando como un comediante anónimo que ha descendido de su fama, y triunfa después en el homenaje final, actuando nuevamente bajo el nombre Calvero, el film no proporciona explicación alguna del cambio: son los mismos actos cómicos de las pulgas y las sardinas los que interpreta en ambas ocasiones, y no surge el dato de que sea su actuación la que justifique el fracaso inicial y el triunfo final. Si ese contraste admite una interpretación, es la de que el público teatral se sugestiona en la segunda ocasión por el nombre de Calvero, mientras en la primera ocasión le era indiferente un comediante anónimo. Pero el rebote de la idea dice entonces que el mismo Chaplin no tendría éxito si actuara sin su nombre: el público no llenaría las salas para ver la historia de un comediante anónimo interpretada por otro comediante anónimo, ni los cronistas bucearían las profundidades de su filosofía. Habría alguna sátira aquí, y el público se definiría como un rebaño, concepto que, incidentalmente, asoma en un diálogo. Cabe la interpretación más económica: la de que fracaso y éxito, al igual que mucha otra escena menor, se suceden en el film como episodios necesarios al desarrollo del melodrama, y sólo procuran un contraste entre las carreras de Calvero y Terry. Sería una interpretación trivial, desde luego.

La simpleza como norma.— Otros realizadores preparan una situación ilustrando el ambiente, el contexto dramático, el recuerdo de una música, la elocuencia de un diálogo, la selección de un enfoque, la duración de una toma. Se ha creído ver en la opuesta simplicidad de Chaplin un rasgo genial de realizador que evita los aprontes y va derecho a su asunto: dice simplemente lo que tiene que decir, y luego deja que otros interpreten su sentido. Aunque la genialidad no es una explicación superflua, parece más convincente razonar que si Chaplin procede con los formalismos más simples es porque, también muy simplemente, no sabe hacerlo de otra manera. En cuatro films sonoros, y hasta 25 años después de terminado el cine mudo, demostró que no había asimilado un complejo lenguaje de expresión; en 1930 y 1935 se burló de los diálogos, en 1940 y 1946 empleó los micrófonos para pronunciar discursivamente sus opiniones sobre política, moral y sociología. En **Limelight** también se expide con discursos (sobre vida, muerte, felicidad, deseo, esperanza); por otro lado, las situaciones dramáticas oponen constantemente a sólo dos personas,y su desarrollo es casi lineal. Es cierto que la partitura musical suele ser hermosa, pero su aplicación no es incisiva, y se contenta con situarse al fondo de la acción, sin constituir un elemento independiente de expresión; también es cierto que la fotografía utiliza talentosamente el primer plano y el travelling que antes Chaplin despreciara (**"Nada del chi-chi fotográfico de Hollywood"**), pero su juego normal es registrar quietamente a los actores, al nivel de la discreta fotografía de tanto film común. Resulta indudable que Chaplin ha progresado sobre sus propios precedentes, pero entonces no cabe entender que se ha restringido genialmente a la simplicidad de los verdaderos artistas. Sólo ha cumplido, en cambio, la obligación de que el Chaplin realizador sirva adecuadamente al Chaplin actor; por eso le deja la cámara quieta mientras Calvero cumple sus números cómicos en la escena, o mientras se pasea filosofando por la pieza. Cuando Calvero debe improvisar el imaginario encuentro entre Terry y su amado pianista, otro realizador habría filmado la escena en la terraza, y habría fundido las imágenes ficticias sobre la escena real; Chaplin, en cambio, se fía únicamente a la poesía de tono y de gesto con que puede monologar esa ficción, y la convierte en un recitado junto a la ventana. Este, como otros, es un servicio que se presta a un actor de talento, pero es discutible que sea la mejor expresión cinematográfica de la idea. No es por un retorno magistral a la simplicidad que Chaplin alterna extremos patéticos y cómicos, sino porque ése es su juego normal, su probada receta de éxito en el cine. Cuando se quiera ejemplificar una simplicidad magistral se podrá citar siempre **Umberto D**, que se restringía en tema y forma a sus más estrictas necesidades artísticas, aportaba un sentido humano junto a un sentido social, prescindía de discursos y de prolongaciones. Aunque el mismo Vittorio de Sica es un gran actor, prescinde como director de su propio lucimiento (y del ajeno, filmando sus mejores obras sin actores profesionales); ha llegado al extremo de que cuando él mismo fué intérprete, dejó que Gianni Franciolini, que hasta entonces era nadie, firmara la realización de **Buon giorno elefante**, un film cuyo estilo revela, escena a escena, la mano del propio de Sica.

El progreso como ilusión.— El hecho de que **Limelight** sea una obra distinta, en concepción y en manera, al habitual e incluso al mejor melodrama cinematográfico, ha originado un par de teorías especiales para su ubicación y valoración. La primera, y seguramente más legítima, es la de pedir que el film sea juzgado "en su propio plano", una fórmula que ha sido petición de principio para films distintos. Público y crítica anteponen la consideración de Chaplin a la consideración de su obra, y le conceden lo que impugnarían a films de otros: el discurso, los sketches cómicos, la intención de trascendencia, la ocasional procacidad, las conversaciones servicialmente escuchadas tras la puerta. Ubican **Limelight** en relación al Chaplin anterior; aquí el film es un progreso, un testimonio personal, y en un sentido una culminación. Es más aventurada una segunda teoría que pide para **Limelight** la distinción de obra innovadora, que aportaría al cine la intervención sublimada de la palabra. Ni Eisenstein (en **Iván**), ni Carné (en **Les enfants du paradis**), ni Bresson (en **Journal d'un curé de campagne**) retrocedieron como cineastas al incorporar diálogos o monólogos conceptuosos: entendían que el cine podía compendiar de diversas maneras a otras artes, y le incorporaban tragedia, teatro, o un proceso mental e íntimo que parecía privativo de la literatura. La obra anterior de los tres realizadores, y otros elementos de esas mismas obras, respaldan su carácter de audaces experimentos cinematográficos; es difícil convencerse de que Chaplin quiere innovar en un cine sonoro al que nunca llegó a manejar con soltura. Parte de la crítica francesa ha dicho con admiración que Chaplin no sirve al cine sino que se sirve de él; puede ser éste, sin admiración, un concepto más aceptable.

H. A. T.

actividades de cine universitario

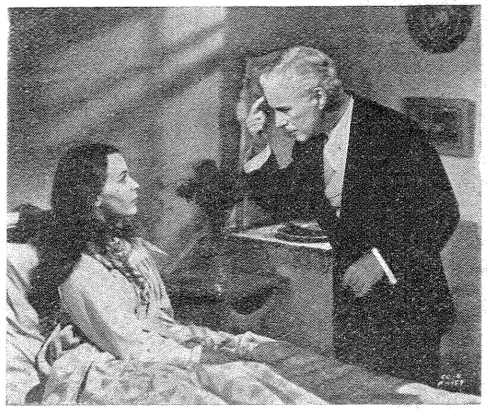
El ciclo de exhibiciones de 1953 ha comprendido (enero a junio) la realización de 30 funciones, con los films siguientes:

MA L'AMOR MIO NON MUORE (Italia, 1913), Mario Caserini; DAS TESTAMENT DES Dr. MABUSE (Alemania, 1932), Fritz Lang; THE FLAME OF NEW ORLEANS (EE. UU. 1941), René Clair; LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (Francia, 1944), Robert Bresson; ANTOINE ET ANTOINETTE (Francia, 1947), EDOUARD ET CAROLINE (Francia, 1950), Jacques Becker; SAFETY LAST (EE. UU., 1923), Harold Lloyd; MR. DEEDS GOES TO TOWN (EE. UU. 1936), IT HAPPENED ONE NIGHT (EE. UU. 1934), Frank Capra; TO BE OR NOT TO BE (EE. UU. 1942), Ernst Lubitsch; DOWN MEMORY LANE (EE. UU., 1949), Mack Sennett; INTOLERANCE (EE. UU., 1916); BROKEN BLOSSOMS (EE. UU., 1919), THE OLD ACTOR (EE. UU., 1912), David W. Griffith; LE RIDEAU CRAMOISI (Francia ,1952), Alexandre Astruc; SOMMARLEK (Suecia, 1950), Ingmar Bergman; BROKEN BLOSSOMS (Inglaterra, 1936), John Brahm; FIVE (EE. UU., 1951), Arch Oboler; DRAME CHEZ LES FANTOCHES (Francia, 1908), Emile Cohl; A LA CONQUÊTE DU POLE (Francia, 1912), Georges Méliès; LES INVISIBLES (Francia, 1906), Gaston Velle; L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (Francia, 1908), Le Bargy; PETIT MORITZ ENLÉVE ROSALIE (Francia, 1911), Romeo Bosetti; LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (EE. UU., 1948), Max Ophüls; SOUND OF FURY (EE. UU., 1951), Cyril Endfield; ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (EE. UU., 1930), Lewis Milestone; EMAK BAKIA (Francia, 1926); L'ETOILE DE MER (Francia, 1928), Man Ray; DIAGONAL SYMPHONIE (Alemania, 1921), V. Eggeling; RYTHMUS 21 (Alemania, 1921), Hans Richter; STARS AND STRIPES, DOTS (Canadá, 1951), Norman Mac Laren; LA ROSE ET LE RÉSÉDA (Francia, 1947), André Michel; CIVILIZATION (EE. UU., 1916), Thomas Ince.

La mayor parte de los films primitivos fueron cedidos por la Cinemateca Uruguaya; se contó también con la colaboración de la Embajada de Italia, Alianza Francesa (Buenos Aires), Embajada de Francia, Legación del Canadá.

más opiniones sobre limelight

la tristeza del crepúsculo



La carrera cinematográfica de Charles Chaplin tiene casi la edad del cine y, desde 1912 hasta por lo menos 1936, obró el prodigio de contentar a la vez a público y a crítica. Aclamado universalmente por espectadores y cronistas, conoció por igual el éxito popular que lo ha enriquecido y la gloria artística que lo ha divinizado hasta el mito. Cada film (es fácil imaginarlo) debe resultar un difícil compromiso para un artista que es también un ídolo popular. Por esta razón, **Monsieur Verdoux** (1946), que fracasó económicamente, fué un duro golpe para Chaplin. La crítica que alabó la obra hizo prodigios de sutileza para encontrar en él la vieja y querida faz chaplinesca, sin ver que ésta desaparecía entre los veloces dedos de los teorizadores. Para completar la desolación, buena parte de los cronistas dictaminó que **Monsieur Verdoux** era un mal film, y hasta llegó a recordar que **The Great Dictator** (1940) parecía ya, a esa altura, una obra de circunstancias y que **Modern Times** (1936) no era sino una tibia copia de **A nous la liberté** (1931, René Clair). Con este panorama a su alrededor, Chaplin volvió a pensar en el antiguo molde del éxito popular y, lo que es más, creyó que se imponía una explicación para sus críticos: éste es el doble sentido de **Limelight**. Retomando el camino de **City Lights** (1931), que por algo fué reestrenada en 1951, y cuyo título inclusive pretende recordar, el nuevo film es, sin embargo, una obra impar en la historia de Chaplin. Entre los elementos que alguna vez fueron permanentes, y vuelven hoy a regir, consta un payaso, Calvero, cuya psicología noble y sentimental es la del vagabundo Carlitos de la época muda; a su alrededor se mueven otros personajes tradicionales, la bailarina, el compositor, el empresario, que resucitan protagonistas similares, que viven una anécdota similar a la de tanto film conocido de Chaplin (recuérdese **The Circus** en 1928, recuérdese **City Lights**). En el camino ha quedado un solo personaje que parecería ineludible: el villano; el mundo de **Limelight** no conoce villanos y apenas si alguna vez se insinúa que el desatento público de Calvero interpreta ese odiado papel. Es significativo que hasta en la propaganda americana del film vuelva Chaplin a sus viejos slogans. En **The Circus** la publicidad (y el primer título del film) hablaban de **un mundo de aserrín, risas y lágrimas**; en **Limelight** la frase es **un drama humano que conmoverá hasta el amor, la risa y la lágrima**. Pero Chaplin no se contenta con exhumar para su público un antiguo estado de cosas sino que añade un elemento más, inédito hasta ahora: el propio autor-realizador-actor habla de sí mismo y de sus ideales; es su pensamiento como Charles Spencer Chaplin el que habitualmente expresa su personaje.

La ambivalencia de **Limelight** es un dato fundamental. Es obvio, primero, que el público está decretando el éxito comercial del film porque llena las salas para ver el melodrama del payaso y la bailarina, desentendiéndose de toda otra complicación. Es obvio, segundo, que la crítica no objeta **Limelight** y su factura cinematográfica. Esta parcial desatención sólo puede viciar la verdadera inteligencia de una obra cuidada escrupulosamente, en ambos planos, durante **"cinco años de meditación"**.

La historia de **Limelight** está protagonizada por personajes virtuosos y recompensados. Su historia es la del payaso en decadencia que salva la vida de una bailarina suicida y le devuelve de paso la fé en sí misma hasta que ella triunfa. Paralelamente, corre la historia del músico **"pobre y desvalido, tímido y patético"** que también conoce el éxito. El payaso, a su vez, gana de nuevo el apoyo del público pero muere esa misma noche, entre dos aplausos. En una Londres despoblada, cuya tranquilidad ni la guerra logra conmover, en la que, como dice un diálogo, **la vida es un asunto local**, Chaplin se mueve con holgura y encuentra lugar también para la grosería (Calvero escupiendo por una ventana el agua con que ha hecho gárgaras), la procacidad (Calvero explicando a la casera que no es ella quien tiene un escape de gas sino una de las habitaciones), la obcenidad (las palabras de Calvero a sus pulgas), la gratuidad (los sucesivos encuentros con el músico, durante el ensayo, en un restaurant, en un café, o el triunfo final de Calvero), el convencionalismo particular (la accidentada muerte de Calvero en la noche de su triunfo). Algunos de estos rasgos han sido frecuentes en Chaplin, y también es atractiva la convicción de que al autor Chaplin no le interesa hacer otra cosa: sabe que el público festejará igual su elemental comicidad y sabe que no notará sus gratuidades y convencionalismos. Como dice Calvero alguna vez: **todos nos rebajamos para ganarnos la vida.**

Pero si el tema de **Limelight** se agota en el melodrama, Chaplin añade sobre esa estructura una plataforma que procura otra perspectiva filosófica y dramática. Al reconocer públicamente que se identifica con Calvero, Chaplin está dando curso legal a una interpretación que el film ya permitía. Éste se transforma entonces en un vehículo para las ideas y sentimientos de su autor, para una fábula de su vida, para un testamento artístico. Calvero dice que **"la vida se conquista con coraje, imaginación y un poco de dinero"**, que **"hay algo tan fuerte como la muerte: la vida"**. Aquella posibilidad, este atractivo de la existencia humana hacen que **"la vida sea magnífica: ha llegado el momento de pelear, de luchar por ella"** (...) **"piense en el poder que encierra el universo, que está en las plantas, en el sol, en las estrellas, y usted que tiene dentro ese poder ¿va a desperdiciarlo?"** (...) **"conocí a un hombre sin brazos que tocaba el violín con los dedos de los pies"**. Esta fuerza de voluntad, esta negativa a entregarse no es atributo de todos, porque **"nos despreciamos, el problema del mundo es que se desprecia: no estamos paralíticos sino que queremos estarlo"**. Estas citas de **Limelight** postulan el optimismo, la fe en la vida, el ansia de luchar por ella, la seguridad de que la vida es tan maravillosa que el solo vivir es recompensa adecuada a cualquier afán. Pero, como Chaplin no está predicando desde un púlpito sino que está realizando una empresa artística, es necesario que esta filosofía se integre con una acción, se articule con una peripecia que la demuestre. La filosofía de **Limelight** empieza por ser trascendente, no inmanente, se dice y no surge de la acción; puede ser una legítima interpretación de los hechos pero no está implícita en ellos (caso contrario al de **Ladri di biciclette** de de Sica, cuyo diálogo servía a la acción, dejando que el espectador dedujera una actitud filosófica de la peripecia en sí.) El problema, en el caso de **Limelight**, consiste en saber si su anécdota deja trascender o no la posición frente a la vida en que se sitúa Calvero. La anécdota del film se agota en el melodrama, pero inclusive un melodrama puede servir de base a una filosofía. Sin embargo, no es esto lo que sucede aquí. La fe en la vida, el optimismo, la lucha por la existencia como ideal no están justificados en ningún caso. Chaplin salta de la pobreza y desamparo del músico Neville a su consagración como autor de un ballet: no se sabe cómo lo logra. Chaplin salta de la cura de la bailarina Terry a su elección como primera figura del mismo ballet: con decir que es **"una verdadera artista"** no está justificando (ni siquiera explicando) su triunfo. Chaplin salta del aburrimiento de los espectadores de Calvero al nuevo éxito del payaso con los mismos malos, viejos números de siempre (el sketch con Buster Keaton sólo rubrica el aplauso ya otorgado a actos conocidos). En un único caso, Chaplin se preocupa por la verosimilitud de su anécdota, para demostrar que lo que está sucediendo debió ser así y no de otro modo: la cura de Terry. Pero aún entonces debe echar mano, no de la filosofía de Calvero sino de su fracaso, que galvaniza a la joven y la hace caminar; no a lo que Calvero cree de la vida sino, espuriamente, a las teorías psicoanalíticas, con lo que Chaplin se incorpora a tanto libretista **"freudulento"**. La conquista de la vida es siempre gratuita en **Limelight** y se basa en deseos, en el azar, no en una necesidad dramática. Por esto, porque Chaplin baraja escenas convencionales con filosofías trascendentes es que el film no justifica nunca su bagaje discursivo. Más aún, como la tesis de **Limelight** está expresada en conversaciones particulares, por lo general entre dos personas sentadas, cámara y micrófonos deben detenerse largamente para registrar todo su palabrerío. No es que Chaplin no cuide su realización. En este rubro, **Limelight** es la más cuidada de sus producciones sonoras y el director sabe inclusive cuándo administrar un primer plano, dónde ubicar un travelling. Estos cuidados no son, sin embargo, de esencia en el film y sólo sirven para embellecer algún momento aislado de la acción (el primer sueño de Calvero, su soledad en el escenario donde ha bailado Terry, su muerte en la última escena). El último problema pendiente sería la validez universal de la filosofía de Chaplin, pero despojada ésta de valor cinematográfico, su análisis es incumbencia de los historiadores del pensamiento contemporáneo.

Se ha dicho que **Limelight** vuelve a actualizar la soledad, la melancolía y la amargura de Chaplin; su actual exilio y su incidente con algunas fuerzas reaccionarias de Estados Unidos, subrayan esta soledad. El melodrama del film, su sentimentalismo y su injertada comicidad procuran recuperar el apoyo público, convertir en victoria una derrota, pero deben ser juzgados, imparcialmente, en el terreno cinematográfico al que tanto aportó antes su creador, y al que ahora aporta tan poco: la talentosa interpretación de Claire Bloom y, como actor, la suya propia.

G. B. P.

CINE y TEATRO

discusión de un problema

hamlet

I

la distinción entre el cine y el teatro

EL PROBLEMA DEL CINE MUDO AL SONORO.— Antes del nacimiento del cine sonoro, las relaciones entre el cine y el teatro no llegaron a constituir un verdadero problema. El cine mudo —medio expresivo esencialmente visual— poco podía tener en común con el teatro, que se basa en el poder comunicativo de la palabra hablada. Si los primeros teóricos del cine se ocuparon alguna vez del problema, lo hicieron sólo para afirmar la autonomía del nuevo arte, con lo cual estaban dándolo de antemano por resuelto. Ese es el sentido de la tajante afirmación de Canudo: **"No busquéis las semejanzas entre el cine y el teatro. No las hay."**

No las hubo, quizás. Pero el advenimiento del sonoro vino a alterar radicalmente los términos del problema. La música, el baile y las canciones invaden entonces la pantalla, y la muda elocuencia de la imagen se ve desplazada por una charla incansable. Los comienzos del cine sonoro son también los comienzos del teatro filmado.

A partir de ese momento, las fronteras entre el cine y el teatro han venido haciéndose cada vez más imprecisas, y no faltaron razones para pensar que el cine quedaría limitado a la condición de vehículo de los géneros teatrales más populares. Quienes intentaron entonces defender su autonomía, no hicieron más que invocar los principios de una estética superada, cuya insuficiencia habría de resultar pronto manifiesta. La idea del montaje como único "específico fílmico" —válida para el cine mudo del período clásico— ha sido dejada atrás por la evolución del cine sonoro. Su bancarrota —hoy definitiva— se ha visto apresurada por la generalización de una tendencia que sustituye las tomas breves por largas tomas continuas, descartando el montaje en favor de los desplazamientos de cámara y la superposición de varios planos dentro de la misma toma. En el origen de este nuevo estilo hay dos progresos de orden técnico: la profundidad de campo lograda por el **pan-focus** y la agilidad creciente de los movimientos de cámara. En el estado actual de su desarrollo, esta tendencia (en la que cabe mencionar los nombres de Wyler y Hitchcock, de Welles y Antonioni) ha venido a demostrar que el montaje (en el sentido que tuvo originariamente, como relación sintética entre tomas sucesivas) no es de la esencia del cine. En un film como **The Best Years of Our Lives** (Wyler) el ritmo cinematográfico no está dado por la relación externa entre las diversas tomas (éstas son muy largas, hay muy pocos cortes); surge, más bien, de los movimientos que se producen en el interior del cuadro en el curso de una misma toma. Cuando se dice que hay aquí "montaje sin corte" o "montaje dentro de la toma", se está tomando la palabra "montaje" en un sentido amplísimo, que se presta a los mayores equívocos, y que poco o nada tiene que ver con su sentido original.

LA SITUACIÓN ACTUAL.— La frecuencia y el ascendiente nivel artístico de las adaptaciones —cada vez más lejanas del **"teatro en naftalina"** preconizado ingenuamente por Pagnol— han vuelto a plantear hoy el problema de las relaciones entre el cine y el teatro, y lo han hecho con urgencia renovada. El mero "teatro filmado" —en el que el cine queda relegado a una función pasiva de registro— va siendo desalojado por lo que cabría llamar "teatro cinematográfico", que postula la necesidad de recrear la obra teatral en términos de cine. La polémica suscitada por los ensayos realizados en este terreno por Wyler y Sjöberg, Welles y Olivier, está lejos de haberse acallado, y con ella el problema de la adaptación ha pasado a ser el centro de todas las discusiones. Lo que se trata de saber es, en esencia, si estas adaptaciones son artísticamente válidas y, en caso afirmativo, en qué condiciones y dentro de qué límites. Para alcanzar una solución, es preciso adquirir, ante todo, una clara conciencia de las virtualidades expresivas de ambas artes, la que sólo puede surgir de un análisis profundizado de sus relaciones.

Este camino es el que ha seguido la crítica más reciente. Pero sus esfuerzos han sido hasta hoy invalidados por un error inicial: el de buscar una diferencia **de esencia** entre la obra teatral y la cinematográfica.

II

algunas teorías recientes

UN DESVÍO DE PRINCIPIO.— Las doctrinas más recientes sobre las relaciones entre el cine y el teatro parten casi siempre de hechos comprobables, pero falsean su significación apenas intentan interpretarlos. Su error es el de confundir lo accesorio con lo principal, y prestar menos atención al espectáculo dramático en sí mismo que a las experiencias del espectador. Este error es evidente en las doctrinas psicológicas que distinguen entre cine y teatro según las distintas actitudes del espectador ante uno y otro. Pero existe igualmente en las doctrinas que parecen limitarse a un análisis ontológico de lo que el espectáculo es en sí mismo, y que, al caracterizar el teatro por la "presencia" del actor o por la naturaleza real de su espacio, afirman que esos caracteres son esenciales al espectáculo teatral, considerado como objeto estético.

LAS DOCTRINAS PSICOLÓGICAS.— Un grupo aparte se integra con las doctrinas que parten de un análisis psicológico de las actitudes del espectador, en sus relaciones con los otros espectadores y con el espectáculo mismo que presencia.

A) Rosenkranz ha intentado trazar entre cine y teatro un distingo esencial, a partir de las diferentes relaciones que uno y otro crean entre el espectador y el personaje. **"Los personajes de la pantalla** —dice— **resultan naturalmente objetos de identificación, mientras que los del escenario son más bien objetos de oposición instrumental, en cuanto (...) para transportarlos a un mundo imaginario debe intervenir la voluntad del espectador, la voluntad de hacer abstracción de su realidad física."** [1] En otras palabras: el espectador teatral tiene conciencia de sí mismo como distinto del personaje, porque su creencia en los hechos que se le presentan no es espontánea, sino producto de un acto de voluntad. El espectáculo cinematográfico, al contrario, provoca en el espectador un estado de fascinación que lo lleva a olvidarse de sí mismo y de la realidad que lo rodea, para ser sólo consciente de la vida imaginaria de los personajes, en cuyas peripecias se siente tan comprometido como el durmiente en sus sueños.

Rosenkranz parte de una observación exacta: el cine es, como espectáculo, más absorbente que el teatro, y puede captar la atención y la creencia del espectador de modo mucho más firme y completo. Pero esta afirmación no puede ser hecha en forma absoluta. No hay **un** espectador de cine y **uno** de teatro, ni **una actitud** posible para cada espectador, ni **un** espectáculo teatral y **uno** cinematográfico. Las actitudes ante un espectáculo varían al infinito según las personas, según la naturaleza del espectáculo, y según otras mil circunstancias de hecho (como las relaciones de cada cual con su mujer o con su jefe; el estado de su cuenta corriente o de su hígado; su edad o su cultura). Un espectador ingenuo puede llorar amargamente con el más burdo melodrama. Un niño que presencia la representación de un teatrito de títeres, en medio de un parque, a plena luz del día, puede lanzar un grito de advertencia al héroe de la pieza cuando el villano asoma a sus espaldas, garrote en mano. Un adulto normal, en cambio, sentado junto a su esposa, que lo ha arrastrado a ver la última película romántica, pensará que el aire es irrespirable, la butaca incómoda, la película idiota, y no conseguirá apartar de su mente la idea de que el matrimonio es una larga y penosa esclavitud. Si de estos hechos fuera a ex-

traerse un distingo entre el cine y el teatro, este podría ser **de grado**, nunca **de esencia.** Y aún así, su validez objetiva y general sería difícilmente demostrable.

B) La ensayista francesa Claude-Edmonde Magny, partiendo de los mismos hechos que apunta Rosenkranz, ha ido mucho más adelante, y ha intentado establecer en base a ellos un distingo tajante entre el cine y el teatro. **"El cine** —dice esta autora— **tiene poco (o nada) de espectáculo, y está, como la novela, mucho más cerca del relato. La esencia estética del teatro implica, al contrario, el carácter de espectáculo, es decir, de cosa que puede ser percibida simultáneamente por miles de personas reunidas en comunidad (...). El film es percibido singularmente, a título exclusivamente personal, por cada uno de sus espectadores..."** [2].

La poca verdad que hay en esta doctrina estaba ya en la tesis de Rosenkranz, más coherente y moderada. El espectador cinematográfico llega, más fácilmente que el de teatro, a olvidarse de sí mismo, a perder de vista la realidad que lo rodea; no puede, entonces, tener conciencia de integrar la comunidad del público. Pero, aquí como allá, ésto no es una verdad absoluta. El espectador teatral puede llegar a un olvido total de sí mismo y de los otros espectadores. Inversamente, la risa del público ante un film cómico es sentida por cada espectador como **risa compartida**, y cada cual no ríe **"singularmente, a título exclusivamente personal"**, sino que participa en un regocijo colectivo. Afirmar sobre bases tan imprecisas que el cine es un relato, no un espectáculo, y que ésto lo distingue en forma tajante del teatro, es tomar un hecho como pretexto para una declaración antojadiza [3].

Por lo demás, tanto esta doctrina como la de Rosenkranz incurren en un juicio apresurado cuando afirman una diferencia entre el cine y el teatro sin haber comprobado más que una diferencia en las actitudes del espectador ante uno y otro. No hay una relación de necesidad lógica entre ambas cosas: la diferencia entre dos actitudes subjetivas no garantiza una diferencia entre los objetos a que esas actitudes se refieren.

LAS DOCTRINAS ONTOLÓGICAS.— Cabe formar un segundo grupo con las doctrinas que intentan distinguir el cine del teatro en base a ciertas cualidades objetivas del espectáculo teatral y el cinematográfico.

A) La más vieja y generalizada de estas doctrinas afirma que la presencia del actor, en carne y hueso, es de la esencia del espectáculo teatral, y brinda a su público un placer insustituible del que el espectador de cine se verá siempre privado. Esta doctrina —difundida hoy por Henri Gouhier [4]— había encontrado antes su formulación más razonable en estas palabras de Paul Valéry: **"En el teatro, los actores (...) aportan en la escena su presencia viviente y completa y, cualquiera que sea su obligación de repetir un mismo papel, producen, delante de nosotros, seres libres y, por lo tanto, más verdaderos que los fantasmas idénticos que una fuente luminosa proyecta sobre la pantalla."** [5]

La parte de verdad que pudo haber en estas palabras ha desaparecido por completo en la versión, más reciente, de Jacques Bourgeois: **"En el teatro** —afirma éste— **(...) el actor es un hombre como nosotros, que siente y se mueve ante nosotros. De ese modo se establece, entre actor y espectador, un contacto de hombre a hombre, por radiación (...). En el teatro el actor es, por consiguiente, el verdadero soporte de la acción dramática y (...) su presencia física es de la esencia del teatro. En el cine, por el contrario, el actor no aparece en la imagen más que como una parte de ésta, y no tiene nunca por sí mismo más valor que el objeto que aparece junto a él."** [6] De aquí saca Bourgeois la consecuencia de que no hay en el cine la posibilidad de comunicación humana que existe en el teatro, y que, por lo tanto, la imagen sólo puede influir sobre el espectador de modo puramente mecánico, por su movimiento. Decir que esto es una exageración es decir poco.

B) Muy vinculada con la anterior se encuentra la doctrina que podría ser llamada "de la realidad del espacio del teatro", cuyo partidario más agresivo es también Jacques Bourgeois. **"El cine y el teatro** —declara este autor— **constituyen dos formas distintas, si no opuestas, del arte dramático. En efecto: en el cine se encuentran frente a frente dos universos bien delimitados: el mundo bidimensional, en blanco y negro, de la pantalla, y el mundo en tres dimensiones de la sala en la cual están sentados los espectadores: entre estos dos mundos no hay comunicación directa posible. En el teatro, al contrario, el actor vive y se mueve sobre un escenario que forma parte del universo en el que vive el espectador."** [7] El error de esta doctrina (como se verá más adelante) es el de confundir lo que el espectáculo es en el mundo real y lo que es en el plano de lo imaginario. Sólo lo segundo interesa a la consideración estética.

C) Una forma atenuada de la doctrina anterior ha sido sostenida por André Bazin en un extenso artículo publicado recientemente [8]. Para Bazin, el espacio del teatro es un espacio cerrado, orientado sólo hacia su dimensión interna, y constituye **"un microcosmos estético que se inserta en el Universo pero sigue siendo esencialmente heterogéneo respecto de la Naturaleza que lo circunda."** El cine, en cambio, construye un espacio abierto, infinito, **"que se sustituye al Universo en vez de quedar incluído dentro de él."** El espacio del teatro no es ya, en esta doctrina, idéntico al espacio real, pero guarda con él relaciones espaciales: es un **lugar privilegiado** de este espacio, con el que no se confunde, sin embargo.

Lo que hay de cierto en las doctrinas ontológicas ya había sido señalado por las doctrinas psicológicas con mayor precisión: que el espectador teatral no pierde conciencia de la realidad en forma tan completa como el espectador de cine. Si el espectador teatral puede considerar al hombre que se mueve sobre el escenario como **realmente presente**, si puede pensar que el espacio en que se mueve es el mismo espacio **real** en que él se encuentra, ésto sólo es posible porque no ha perdido conciencia de la **realidad** del escenario y del actor, de la **realidad** de él mismo en medio de la sala.

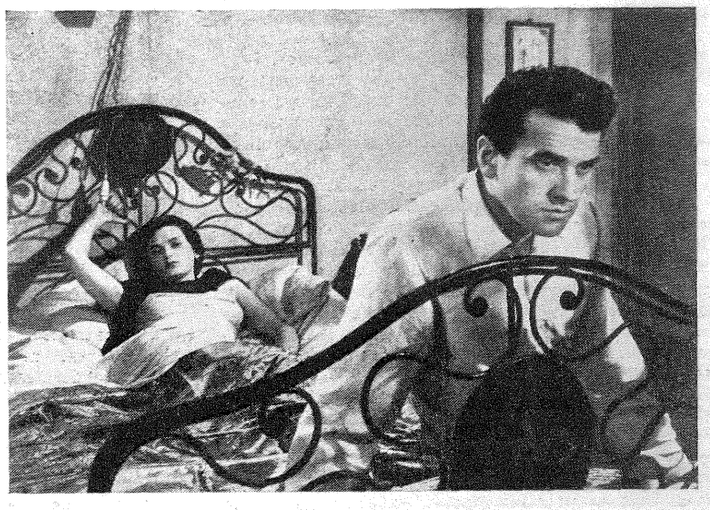
BALANCE.— La pérdida del sentido de lo real, el olvido de sí mismo provocado por la fascinación del espectáculo, se da tanto en el teatro como en el cine, y admite gradaciones infinitas. Sobre un fenómeno tan subjetivo y mudable no puede fundarse un distingo absoluto, y en esto las doctrinas ontológicas reinciden en el error de las puramente psicológicas. Pero con esta agravante: que lo que en éstas era presentado como un mero fenómeno subjetivo, se convierte aquí en un rasgo que es de la esencia de un objeto; con lo que se cae en el error de tomar la experiencia de ciertas concomitantes reales del espectáculo dramático, por caracteres de lo que este espectáculo es en sí mismo. Y el espectáculo, en sí mismo, nada tiene que ver con realidades: su tiempo y su espacio no son los de este mundo: como objeto estético, vive en un plano del ser diverso, sin conexión posible con lo real: el plano de lo imaginario.

III

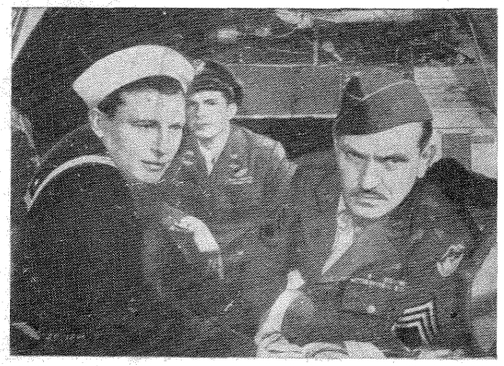
la irrealidad del suceso dramático

DE LA REPRESENTACIÓN A LO REPRESENTADO.— Se habla corrientemente de una **representación** teatral, de una **representación** cinematográfica, no advirtiendo que en este uso verbal se encierra un distingo ontológico sin el cual no es posible plantear correctamente el problema de las relaciones entre el cine y el teatro. El error de las doctrinas que se han examinado es, precisamente, no haber discernido la parte del **representante** y la del **representado** dentro del complejo fenómeno de la representación teatral. Y sin este distingo no es posible ver que el espectáculo dramático vive al mismo tiempo en dos planos distintos: el mundo real y el mundo imaginario.

El espectáculo teatral es, seguramente, un fenómeno del mundo real. El actor es un hombre real, con una cierta edad y un cierto estado civil, que percibe por su trabajo un salario determinado, y que con esfuerzo real ha memorizado los dichos de un personaje para repetirlos luego contando con la real ayuda del apuntador. La obra de los decoradores, de los tramoyistas, de los modistos y maquilladores, consiste en una serie de operaciones reales efectuadas sobre personas y cosas reales, elementos del mundo natural que tienen una historia, una densidad y unas dimensiones concretas, y que se trata de modificar para que sirvan a la consecución de un propósito común. El espectáculo teatral moviliza estos elementos de acuerdo a un plan preordenado, pero lo hace con un designio ajeno por completo a lo que estas cosas y personas son en realidad: no se trata de mostrarlas por lo que son en sí mismas, sino porque a través de ellas ha de manifestarse algo que ya no es posible situar en parte alguna del mundo natural, y que guarda con estas cosas la misma relación que el representado con su representante. Lo que cabe llamar, en sentido estricto, el **suceso dramático**, no debe ser confundido con los medios reales de que se sirve el arte teatral para **representarlo.** El espectador no puede ser consciente de ambos a la vez: mientras perciba el hecho real **representante**, su mirada no podrá captar a través de él el hecho irreal **representado.** Y sólo éste es objeto de la contemplación estética: la obra de arte habita, en cuanto tal, sólo en el plano de lo imaginario.



los planos se superponen (Antonioni, CRONACA DI UN AMORE)



las tomas son largas, los cortes son pocos
(Wyler, THE BEST YEARS OF OUR LIVES)

LO REAL Y LO IMAGINARIO EN LA OBRA DE ARTE.— Que la obra de arte es siempre un irreal, es cosa que Jean-Paul Sartre afirmó hace más de una década, en un libro que ha sido, desde entonces, mucho más mencionado que leído [9]. Sartre pone a prueba esta idea —base de una estética que ha llegado a concretarse sólo en algunos esbozos parciales— a través del análisis de ejemplos tomados de las artes más diversas. Los más demostrativos son quizás, los proporcionados por la pintura.

Supongamos —dice Sartre— un cuadro que represente a Carlos VIII. Considerado como **cosa real**, es un objeto material que puede estar mejor o peor iluminado, que puede ser modificado y, aún, destruído por la acción de factores ambientes. Pero mientras considere al cuadro como parte del mundo real, no podré ver a Carlos VIII **en imagen**. Sólo veré una serie de manchas de color distribuidas de determinada manera sobre una tela. Para que surja ante mí Carlos VIII en imagen debo desatender lo que el cuadro es **en realidad**; mi mirada debe pasar **a través** del objeto real, como a través de un cristal, para fijarse en el objeto imaginario en él **representado**. Y este objeto imaginario está **fuera de lo real**, fuera del espacio y el tiempo de quien lo contempla, en un tiempo y en un espacio irreales que están más allá de su alcance. No podría yo, por ejemplo, cambiar la distribución de luces que el pintor ha hecho, de una vez para siempre, en el plano de lo irreal. Si quisiera que fuese la mejilla izquierda del rey, y no la derecha, la que estuviese iluminada, y tratara de lograrlo con una lámpara real, sólo conseguiría iluminar la parte del cuadro real que corresponde a ese lado de la cara [10].

La obra de arte, por consiguiente, no está en el mundo real: sólo se sirve de lo real para manifestarse. Un cuadro es una cosa material **visitada** de tiempo en tiempo (cada vez que el espectador contempla la imagen en él representada) por un irreal, que es precisamente el objeto pintado. Lo que hay de real en un cuadro, (los resultados de los toques de pincel, el empastado de la tela, su granulación, el barniz que cubre los colores) escapa por completo a la consideración estética. Lo que es "bello" en una pintura es algo que, por su naturaleza misma, está aislado por completo de la realidad [11].

LO REAL Y LO IRREAL EN EL ESPECTÁCULO DRAMÁTICO.— Del mismo modo, lo "bello" en el espectáculo dramático es una sucesión ordenada de sucesos irreales, que postulan para sí un espacio y un tiempo también irreales, y que nada tienen que ver con los hechos reales que sirven para representarlos.

Lo "bello" es, en cine y en el teatro, de la misma naturaleza. En lo que ambas artes difieren es en los medios que emplean para representarlo [12].

El espectador de una representación teatral de **Hamlet** pudo haber visto al actor Laurence Olivier representando al personaje Hamlet, tal como la columna de madera y cartón, en la que Olivier estaba apoyado, representaba una columna de piedra del palacio real de Elsinore. El espectador del film **Hamlet** no vió a Olivier, el hombre real, ni vió tampoco cosas reales de cartón y madera en un escenario de tres dimensiones. Lo que tuvo, en realidad, ante sus ojos fué sólo una sucesión de luces y sombras reflejadas pasivamente por una pantalla iluminada. Pudo pensar también que la pantalla le daba cuenta de realidades pasadas; de que en algún lugar de Inglaterra, hacia 1948, un inglés muy estimable, de profesión actor, se había teñido el pelo antes de enfrentarse con la cámara y recitar los versos que Shakespeare puso hace siglos en boca del personaje Hamlet, un hombre de su invención. Pero la experiencia que, en el orden estético, han tenido el espectador de teatro y el de cine, ha sido casi la misma: uno y otro han seguido, a través de dos representaciones distintas, la tragedia de Hamlet. Esta no ha sucedido en Londres o en Montevideo, sino en la misma nebulosa Elsinore en que seguirá siempre sucediendo. El tiempo en que la tragedia transcurrió fué el que ha corrido siempre, desde que el telón se levanta hasta que cae sobre un montón de cadáveres. El tiempo real de proyección del film pudo ser más breve que el ocupado por la representación teatral, pero esto no hizo más largo ni más corto el tiempo imaginario en que la acción de la obra se desarrolla.

Es posible ahora ver claramente el error de las doctrinas ontológicas. Tanto el cine como el teatro crean personajes, personas irreales, que viven, en tiempos y espacios irreales, las peripecias imaginarias de la acción. Para la contemplación estética, **el actor no está nunca presente: lo que está presente es el personaje.** Igualmente, el espacio del teatro no puede ser, en el orden estético, el espacio real, ni un lugar privilegiado de éste: **el espacio del teatro es siempre un irreal:** y entre lo real y lo irreal no es posible establecer relaciones espaciales. Sólo cuando se ha abandonado el punto de vista de la conciencia estética, para adoptar el de la conciencia natural, es posible ver al **actor** moviéndose en el **espacio real** del escenario, tal como es posible ver al actor entre las paredes de un **set**, a partir de las sombras y luces que se mueven sobre una pantalla. Pero —ya se ha visto antes— las **realidades** en que encarna la obra de arte no pueden ser objeto de consideración estética: la obra de arte se sitúa enteramente en el plano de lo imaginario. Cuando las doctrinas ontológicas creen estar trazando un distingo de orden estético, no están haciendo más que observar ciertos hechos que, en cuanto tales, nada tienen que ver con la obra de arte.

IV

libertad y estilo en el cine y en el teatro

UNA DIFERENCIA DE MEDIOS.— Por más que el objeto estético es, en el cine y el teatro, de la misma naturaleza, uno y otro emplean para representarlo medios materiales completamente distintos. El teatro debe mover personas y cosas reales en las tres escasas dimensiones de un escenario. El espectáculo cinematográfico, en cambio, prescinde de las cosas mismas, sustituyéndolas por una imagen de ellas registrada mecánicamente en una tira de celuloide. En un rollo de esta cinta transparente pueden encontrar cabida ciudades gigantescas, océanos, la naturaleza entera y las obras del hombre, y, aún, algunas cosas que no son de este mundo pero pueden ser simuladas por el cine. Uniendo fragmentos de cinta impresionada, el realizador cinematográfico compone por libre combinación algo nuevo, que no puede ser reducido a la suma de elementos que lo forman, y que, al ser proyectado sobre una pantalla plana, da nacimiento a la obra de arte cinematográfica. El cine se sirve, como el teatro, de cosas y personas reales que **representan** un suceso dramático. Pero esto no es para él más que la primera fase del proceso creador. Debe registrar todavía la apariencia sensible de esas realidades, eligiendo una entre las infinitas **formas** posibles de realizar ese registro (lo que implica escoger un punto de vista óptico, una cierta iluminación, etc.). Aún entonces, debe abocarse a una tarea de recomposición, reuniendo los trozos de película impresionada en un orden que no es, casi nunca, idéntico al orden en que **realmente** han sucedido los hechos registrados. En esta última fase —la más importante— de su labor creadora, el cine no se maneja ya con cosas, sino con retratos de las cosas. Manipulando trozos de película impresionada, puede recomponer un orden real, y transmutarlo en un orden nuevo obedeciendo sólo a un propósito de arte. Si Laurence Olivier, el hombre real, representaba al personaje Hamlet, la imagen suya, que la película registra, representa en primer grado a Olivier y en un segundo grado a Hamlet. Atendiendo al proceso técnico de su creación, el cine es una representación de segundo grado. Y es el hecho de que la creación cinematográfica se desarrolle en dos planos (no en uno solo, como la del teatro) lo que explica que el cine tenga, frente al teatro, un margen más amplio de libertad.

UN DISTINGO DE GRADO Y DOS ESTILOS.— La diferente amplitud de los recursos de que el cine y el teatro se sirven, no permite afirmar que entre ambas artes haya diferencias de esencia. Una y otra disponen, en mayor o menor medida, de los mismos recursos, y la diferente amplitud de sus técnicas sólo puede hacer que el margen de libertad de cada una sea más amplio o más restricto.

Esta diferencia de técnicas, sin embargo, no deja de tener consecuencias estéticas. Las limitaciones materiales son, para el arte, un pretexto de estilo: el arte no vive **a pesar** de sus limitaciones, sino, más bien, **a causa** de ellas. Hay un estilo teatral, condicionado por las imposibilidades y limitaciones del teatro, que es lo específicamente artístico de las obras que crea. Hay, también, un estilo cinematográfico —vago, desdibujado todavía—, o una pluralidad de estilos posibles, entre los que el cine no está obligado a elegir. Frente al estilo teatral, que funda su rigor en sus propias limitaciones, el estilo (o los estilos) del cine no ha llegado a definirse por completo.

Es esta diferencia de estilos la que plantea, concretamente, el problema de la adaptación de obras teatrales al cine. Pero este problema, y las cuestiones de estilo en él implicadas, han de ser objeto de una próxima nota.

J. L. M. y **E. R. M.**

---

(1) Citado por André Bazin, en **Teatro e Cinema** (Bianco e Nero, abril/1952, p. 9).

(2) **L'Age du Roman Américain** (1949), p. 29.

(3) Sobre la distinción entre relato y espectáculo, en relación con el cinematógrafo, puede verse FILM/11, pp. 29-30.

(4) Henri Gouhier: **L'Essence du Théâtre.**

(5) Citado por Xavier Villaurrutia, en **Teatro y Cinematógrafo** (Cuadernos Americanos, vol. XXXIII.)

(6) Jacques Bourgeois: **Le Mouvement, Essence de "Expression Cinématographique** (Comunicación al Congreso Internacional de Filmología de Venecia de agosto/setiembre, 1948.) En Bianco e Nero, IX, 9, p. 51.

(7) Id.

(8) André Bazin: **Teatro e Cinema**, XIII, Nos. 3 y 4. (Marzo y abril/1952.)

(9) Jean-Paul Sartre: **L'Imaginaire** (1940). El punto de partida teórico de las ideas de Sartre sobre la imaginación se encuentra en la obra de Husserl, como lo ha señalado él mismo en una obra anterior (**L'Imagination**, 1936.)

(10) **L'Imaginaire**, pp. 232-233.

(11) Id., pp. 239 y ss.

(12) Estas afirmaciones deben entenderse limitadas al cine en cuanto espectáculo dramático. No son aplicables, evidentemente, al cine abstracto, ni al documental, etc.

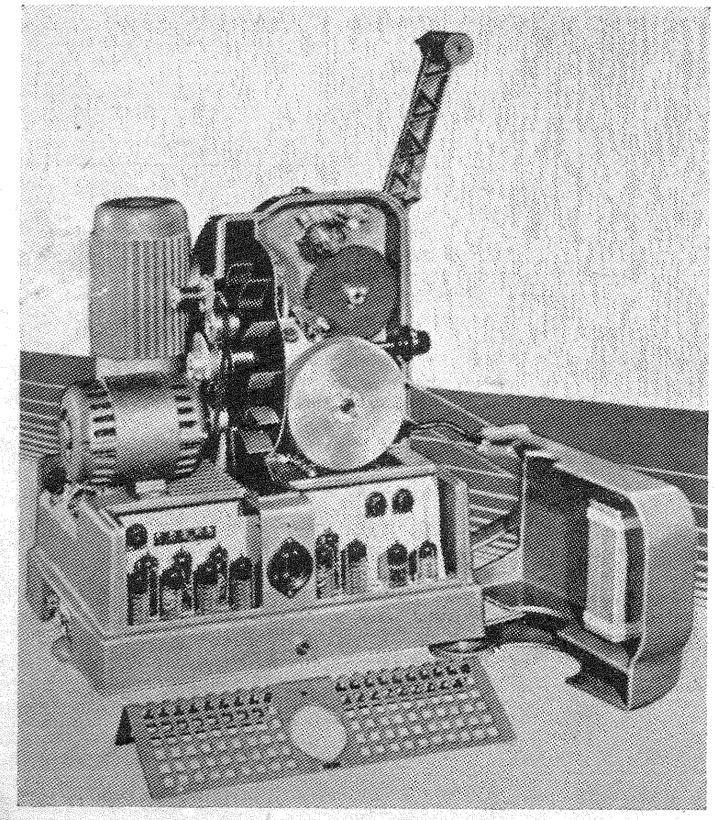
PHILIPS Cinema ofrece EL PERFECTO Equipo de 16 mm.

DE FÁCIL MANEJO:

Puede ser operado sin dificultad por cualquier persona. Su sencillez permite que con la sola manipulación de una manivela el mecanismo se abre para la colocación de la película y luego, con el mismo sistema, vuelve a cerrarse, formándose los bucles automáticamente a la medida necesaria. Los brazos para las bobinas van provistos de fricciones incorporadas que no necesitan ser regulados a mano. Encuadrada la imagen, queda fija de tal manera que es innecesario ajustar el ángulo de inclinación del proyector.
Todo el recorrido de la película está iluminado.

EXCELENTE IMAGEN:

Gran flujo luminoso (500 lúm.), 2 veces aproximadamente del equipo normal de 16 mm. Este flujo permite que en una pantalla blanca mate, no perforada, una imagen de 2,35 × 1,75 mts. y en una pantalla perlada 3,50 × 2,65 mts., con una luminosidad de 106 apostilbs (10 ft. lambert) (A. S. A.-Standard).
Esta luminosidad de excepcional claridad está basada en: una lámpara de proyección especial de 750 w. con espejo incorporado.
Sistema óptico de proyección con abertura relativa de 1:1,3 combinada con un objetivo especial de 5 lentes, permite gran nitidez de la imagen.
Un obturador de gran tamaño con un rendimiento de 67 %.



FIDELIDAD DE SONIDO:

La reproducción sonora es totalmente libre de ruidos y oscilaciones, lográndose en películas mudas un funcionamiento absolutamente silencioso.
La construcción del lector de sonido con guía-sonido giratoria y rodillo prensor igual al conocido sistema de nuestro proyector de 35 milímetros, con una velocidad constante, propulsado por un motor asíncrono con arranque automático, mantiene la velocidad estable suprimiendo grandes inconvenientes.
Un amplificador de gran sensibilidad de entrada y baja distorsión (inferior al 3 %), permite una reproducción fuerte hasta en las películas de modulación débil.
Dos filtros de tono separados permiten reforzar o atenuar las notas bajas y altas siendo de gran utilidad para adaptar a las características de la pista sonora de la película como a la acústica de la sala.
Sistema especial para mezclar la sonoridad de la película con un micrófono, de gran utilidad para comentarios durante la proyección.

NUEVO ADELANTO TÉCNICO:

Nuevo sistema intermitente de gran seguridad en el funcionamiento, combina la robustez y larga vida de la cruz de Malta con la precisión y rápido movimiento del sistema de arrastre. Habiéndose conseguido evitar en esta forma la aplicación de la cruz de Malta proyectada para aparatos de 35 milímetros en los 16 mm., que siempre causa inevitables molestias en la precisión, y también se evitó el mecanismo de arrastre que, aunque preciso, debe hacerse para este modelo de material muy ligero y, por lo tanto, de corta duración.
Otro adelanto técnico digno de destacarse es la perfecta proyección de la película por intermedio de tambor de arrastre intermitente y tambores arrollador y desarrollador provistos con 12 dientes, 6 de los cuales engranan siempre simultáneamente en las perforaciones de la película, facilitando así el pasaje de cintas deterioradas.

FUNCIONAMIENTO PERFECTO:

El mecanismo intermitente trabaja en un baño de aceite. Un fácil acceso a la célula fotoeléctrica y a las lámparas de proyección y excitadora, permite sean cambiadas rápidamente en caso de deterioros en las mismas. Un amplificador con 2 pasos de salida en contrafase (push-pull), alimentados por separado, puede continuar, aun en caso de desperfecto en uno de los pasos y, de esta forma, no parar la función.

También una fácil conmutación de la corriente de alta frecuencia a la corriente normal, permite continuar la representación en caso de contratiempos en la lámpara excitadora.

OTRAS CARACTERÍSTICAS:

El proyector va equipado con brazos para bobinas de 600 metros (55 minutos de función), pero puede solicitarse bobinas de 1,200 metros que garantizan una exhibición continua de 1 h. 50', aparte que cada cambio de película, dada su sencillez, lleva sólo ½ minuto.

El transformador que alimenta el equipo se puede usar en 103 a 257 V. y, por medio de un voltímetro, se verifica toda fluctuación lo que impide que los cambios en la energía eléctrica ajenos al funcionamiento de la máquina afecten la lámpara de proyección.

Posibilidad de ser usado con un simple tomacorriente o cargador aéreo.

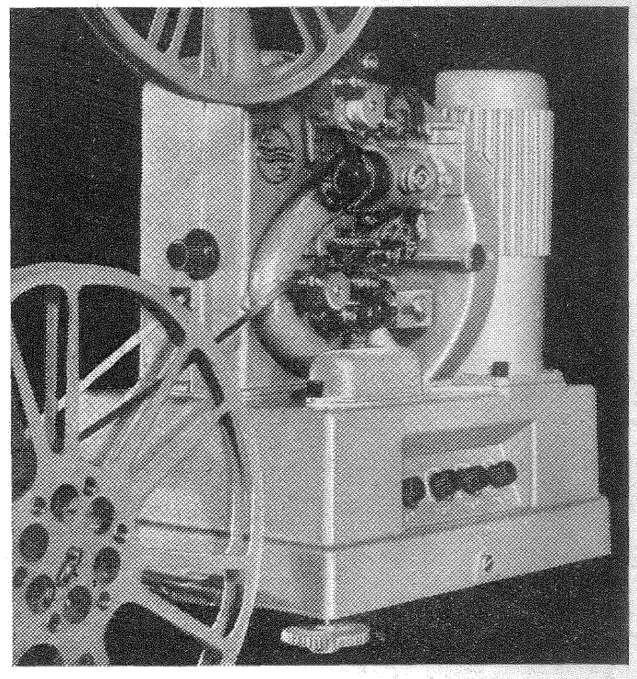
El consumo total es de 1.000 w. Perfectamente adecuado para películas mudas o sonoras.

Adecuado para países tropicales. Posibilidad de conexión prácticamente a todas las redes alternas de 50 y 60 c/s.

Acabado en duco liso, lo resguarda del polvo.

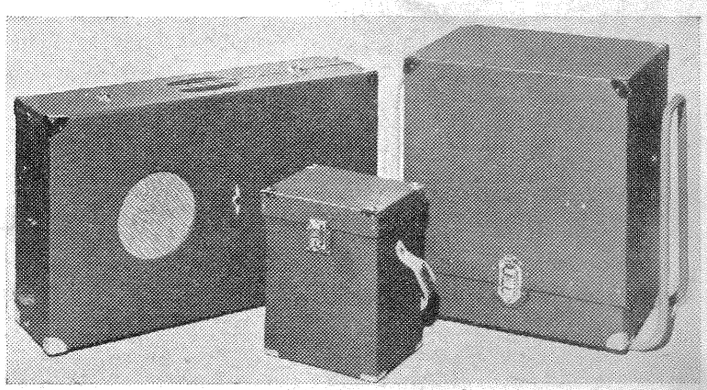
Todo el equipo se guarda en 3 valijas manuables de cuero que pesan 42, 23 y 18 kgs.

Se puede solicitar también con lámparas de arco.



SU UTILIDAD ES IDEAL PARA:

- Cines estacionarios.
- Cines ambulantes.
- Estudios de grabación.
- Ejército, arma y fuerzas aéreas.
- Escuelas y Universidades.
- Centros parroquiales.
- Hospitales y sanatorios.
- Industrias y comercios.
- Buques y trenes.
- Clubs.
- Hoteles y recreos.



INFORMES Y DEMOSTRACION:

PHILIPS del URUGUAY S. A.

Avda. URUGUAY, 1287 — Teléfono: 9-56-41 — MONTEVIDEO

un tema y varias costumbres

el personaje habitual de Bergman es una mujer joven, que mantiene relaciones hostiles o nulas con su familia, no está satisfecha con su trabajo, y ansía revivir un lírico amor pasado, o culminar líricamente un amor presente. Estos rasgos se amplían ocasionalmente

kvinnors väntan

törst

a ambos integrantes de la pareja central, la que une a sus propios conflictos internos una sensación compartida del aislamiento y la incomprensión en que los coloca el mundo exterior. La situación se reitera en casi todos los films de Bergman, incluídos aquellos en que trabaja sobre libreto ajeno, y aquellos en que ha sido libretista de otro director (1).

—en **Hets** (El sádico, 1944, dirección de Alf Sjöberg) un estudiante y una muchacha son torturados, separada y conjuntamente, por un profesor perverso;

—en **Det regnar pa var kärlek** (Llueve sobre nuestro amor, 1946) un vagabundo y una muchacha abandonada se encuentran, se protegen de la lluvia callejera, y terminan por vivir juntos, tras luchar por un hogar propio;

—en **Skepp till Indialand** (Viaje a la India, 1947) un marino y una cantante de café se enamoran, superan las villanías familiares, y parten juntos en un viaje;

—en **Musik i mörker** (Música en la noche, 1947) un ciego y una muchacha humilde se confortan mutuamente y reingresan a la sociedad de la que se sentían apartados;

—en **Hamnstad** (Ciudad del puerto, 1948) un marinero y una ex reclusa de reformatorio se cruzan reproches y violencias hasta que finalmente se adaptan a vivir juntos en la ciudad;

—en **Törst** (Sed de pasiones, 1949) un matrimonio viaja de Basilea a Estocolmo, recordando y discutiendo conflictos del pasado, y al llegar se proponen la tolerancia recíproca que no supieron tener hasta entonces;

—en **Sommarlek** (Juventud divino tesoro, 1950) una bailarina madura recuerda un poético amor de su juventud, y emerge proponiéndose la aceptación del mundo más prosaico que ahora la rodea;

—en **Sommaren med Monnika** (Un verano con Mónica, 1952) un estudiante y otra muchacha callejera se escapan de la sombría ciudad y viven por un corto período en la costa, para regresar después a una situación más sórdida y desastrosa que la inicial.

Hay variantes y diferencias entre estos temas, pero su comunidad esencial es muy evidente. El planteo opone los dos personajes centrales a la sociedad que los rodea; el desarrollo procura establecer un contraste entre una pureza íntima y un prosaísmo (incluso una villanía) exterior; el final suele dictar una conformidad entre ambos puntos opuestos.

el amor con suecia

Todos estos temas tienen ambiente moderno y ocurren siempre en Suecia. Cuando el cine sueco comenzó a ser conocido con alguna abundancia en el Uruguay (1952), empezaron a abundar también los adolescentes (ambos sexos) que querían ir a Suecia, porque todo parece más hermoso allá, y las mujeres todavía jóvenes que **realmente** entendieron **Sommarlek**. Este fenómeno resultó del llamado que el film introducía a un reducto romántico del espectador, y la amplitud de la imagen reflejada era sólo un fragmento de la situación verdadera: negados u ocultos bajo capas distintas, los temperamentos románticos suman una considerable cantidad en la sociedad actual, y se alimentan, aun sin amor, de la rebeldía o del inconformismo hacia la vida real a la que están forzados. La identificación de espectadores y personajes es por otra parte una tradición venerada y procurada por todo el cine (Hollywood no suele omitir la presencia de Boy & Girl), pero si tanta gente ha **realmente** entendido **Sommarlek** es porque el film faculta una doble identificación, con el adolescente hermoso o hermoseado que se fué antes, y con el adulto que hoy padece la nostalgia de esa adolescencia. Más reservas admite en cambio la presunción de que en Suecia la vida es distinta, el amor más puro, la sociedad más tolerante: por el contrario, y admitida la autenticidad de los mismos films, son adultos severos los que vigilan y castigan el amor juvenil, y es en esa oposición que se centran varios films de Bergman, de Sjöberg, de Arne Mattsson, y de un editorial melodramático de Bengt Logardt titulado **Ogit Fader Sökes** (Padres solteros, 1952). El combate aparece fundado en la reiteración de amores extra-matrimoniales, casamientos tardíos, abortos intentados o cumplidos, amores infelices y adulterios ocasionales, temas en que incide el cine sueco. Esto no es demasiado escandaloso, ni debe alarmar más que los dramas de la vida real: la diferencia no está en la vida sueca, presumiblemente muy normal, sino en que el cine sueco retrata con libertad lo que Hollywood no se permite retratar, con

filmografía de ingmar bergman

Como libretista o argumentista, únicamente:

1944—**HETS (El sádico)**, dirección de Alf Sjöberg, fotografía Martin Bodin, con Stig Jarrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Olof Winnerstrand, Stig Olin.

1947—**KVINNA UTAN ANSIKTE (La mujer sin rostro)**, dirección de Gustaf Molander, fotografía Ake Dahlqvist, con Gunn Wallgren, Alf Kjellin, Anita Björk, Stig Olin, Marianne Löfgren, Georg Funkquist.

1948—**EVA**, dirección de Gustaf Molander, libreto del mismo y Bergman sobre tema de Bergman, fotografía Ake Dahlqvist, con Birger Malmsten, Eva Stiberg, Eva Dahlbeck, Stig Olin, Hilda Borgström.

1949—**MEDAN STADEN SOVER (Mientras la ciudad duerme)**, dirección de Lars-Eric Kjellgren, libreto del mismo y Per Anders Fogelström sobre una idea de Bergman, fotografía Martin Bodin, con Sven-Eric Gamble, Inga Landgré, Adolf Jahr, Elof Ahrle, Ulf Palme.

todos sus mentirosos códigos de producción. Algunos observadores han pronosticado que el cine sueco omitirá o atenuará esos temas, tan pronto como dependa de su exportación a pantallas internacionales, pero esos observadores son en su mayoría moralistas, y piensan con sus deseos.

de una idea dos maneras

Suele llamarse romántico a quien sueña un amor perfecto, pero lo es con más amplitud quien se fuga de la realidad cercana, elude el materialismo de otras gentes, abomina del trabajo o de la rutina que debe cumplir, y se refugia en el ensueño, en el recuerdo del pasado o, más apretadamente, en un libro, en un cine. Ese contraste puede ser tan nítido que una sola imagen lo aporte por entero: Gérard Philipe caminando contra la multitud con que comienza **Le diable au corps** (Autant-Lara), o desolado en su pieza, ante el ruido que hacen sus vecinos de **Belles de nuit** (René Clair), compone una concepción romántica de contraste entre la vida íntima y la vida exterior, con un énfasis de simpatía en la primera. En **Monnika**, cuando Bergman pone a su intérprete Lars Ekborg apoyado sobre una barrera de ferrocarril, sin escuchar las bocinas de los autos a los que obstruye, la índole de los pensamientos se insinúa como romántica, supone una introversión y una esperanza, aunque el contexto no aclara esa vida interior. Y en **Kvinnors väntan** (Mujeres que esperan), cuando Maj-Britt Nilsson aparece recostada en un sofá, con música suave en la radio y paz general en la casa, no se informa tampoco sobre las ideas del personaje, pero el ambiente establece una tranquilidad interior que habrá de ser quebrada en seguida por el timbre agresivo del teléfono. Los contrastes son a veces más pequeños y casuales: un dato prosaico de personajes u objetos puede establecer por reflejo la nobleza del protagonista, como lo hace una bailarina que se queja de sus pies (en **Sommarlek**), una pianista que se suena la nariz (en **Törst**), o un gramófono que lastima con una penosa aria operática a las reclusas del reformatorio (en **Hamnstad**).

Así como Bergman utiliza el ambiente para contrastes que enmarquen la intimidad del personaje, sabe también establecer con ellos una similitud, dando con una realidad exterior la pauta de una realidad interior. En **Sommarlek**, ejemplo perfecto, el episodio lírico del pasado ocurre casi siempre a plena luz solar, mientras el melancólico presente es un día otoñal, donde una mujer de luto, caminando por la costa, supone una rápida definición. En **Törst**, la crisis interior de Eva Henning, en un pasillo de tren, se informa cercanamente con la agitación de las cortinas, el humo, los pitidos, el balanceo. Más que un plástico Bergman es, desde luego, un creador que piensa en términos dramáticos, y aunque sus films poseen casi siempre una belleza adicional de paisaje (cámara por Gunnar Fischer, virtuoso), siempre tienen prioridad los elementos psicológicos y dramáticos de la escena. Si toma unas nubes negras en el cielo es para ratificar la premonición de la muerte que antes había expresado su personaje (Birger Malmsten en **Sommarlek**); si juega con unas sombras de la pared es para semejarlas a bailarinas, y comenzar la asociación de ideas que luego derivará al recuerdo de la protagonista (Maj-Britt Nilsson en **Kvinnors väntan**).

Un poeta literato puede ser romántico con la elección de sus temas y del detalle de sus temas: como tanta gente y tanto personaje de Bergman, puede refugiarse en la zona más hermosa de sus recuerdos o, caso habitual, puede acariciar un dolor intenso del pasado; le importa afirmarse en su personalidad, y al sentirse incomprendido por el mundo, cree tener una comprensión total y emotiva de sí mismo. Un dramaturgo, en cambio, no puede ser romántico mucho tiempo, a riesgo de falsear sus temas, aunque éstos sean similares entre sí; al manejar personajes, conflictos, desarrollos, se subordina a elementos auténticos. Salvo el extremo del expresionismo, que deforma el mundo presentado para hacerlo servir mejor a una idea, la única opción del romántico es (sobre todo en el cine moderno) la de procurar un equilibrio, insinuando la intención romántica y reteniendo una modalidad realista para todo lo que no sea la vida interior de un personaje. En toda su carrera Bergman parece haber subrayado estos extremos, y siendo un rebelde que reitera un mismo tema de ensueño o de fuga, es también un realista cuyo apunte final suele ser la conformidad de sus personajes con el mundo hostil de su alrededor. Esta dualidad tiene un aire de concesión comercial, de consuelo para los conformados del mundo entero, pero la dualidad del creador puede verse también en el detalle, en la doble capacidad de ser primero un lírico para escenas de amor y de paisaje, y luego un rudo que no vacila en presentar jeringas de inyecciones, personajes que se arrastran agonizantes, ataques violentos de ira y de ebriedad, con rotura de objetos varios. En el diálogo maneja la misma alternativa, hace el poeta con finura y hasta con exceso (**Sommarlek**), pero protege dictámenes pesimistas como "**¡Qué idiotez la conciencia!**" (en **Hamnstad**) o "**Los dos sexos no podrán unirse; los separa un mar de lágrimas y de incomprensiones**" (en **Törst**). La posible integración de ambos extremos aparece recién en **Monnika**, su última obra, donde despoja a su protagonista (Harriet Andersson) de todo embellecimiento, incluso para las escenas de amor, y mantiene hasta el final, en asunto y en manera, un naturalismo dramático, casi siempre opresivo.

el infierno, varios círculos

El otro acuerdo posible entre el romántico y el realista que hay en Bergman es el tema que no le obligue a hacer poesía para después castigarla; en toda apariencia, tiene el pudor de ser solamente un lírico, y busca contrastes que se lo disimulen, **pero estos** contrastes le llevan a ser realista, amargo, a veces cínico. En el Uruguay no se conoce **Fängelse** (Prisión, 1949), primera obra que, se declara, Bergman dirigió a gusto, y que sería su film más personal: el argumento presupone un mundo gobernado por el demonio, como oposición a una difundida concepción cristiana. Pero se conoce **Törst**, film inmediatamente posterior, donde no existe un interludio poético, sino que se mantiene un tono de amargura y de tragedia. Los recuerdos y las reflexiones (líos de amores, clases de ballet, un aborto) con que la protagonista tortura a su marido, son dramáticos a pesar de los sarcasmos, y crean un clima de hostilidad y de violencia latente, donde no hay acción sino el mantenido suspenso de un estallido. "**El infierno son los otros**", escribía Sartre en **Huis Clos**, pero no se infería que el paraíso fuera uno mismo; los cuatro personajes centrales de **Törst** aparecen cargados de insatisfacción e infelicidad, y las anécdotas que ilustran el clima son solamente choques personales; la sociedad egoísta e indiferente no se insinúa aquí.

La oposición entre individuo y sociedad supone, aun sin alegato, la crítica a uno de ambos bandos en conflicto, y la inferencia de los temas de Bergman suele ser la de que un personaje estaría menos

filmografía

Como director:

1945—KRIS (Crisis), libreto de Bergman sobre tema de Leck Fischer, fotografía Gösta Roosling, con Stig Olin, Dagny Lind, Marianne Löfgren, Inga Landgré.

1946—DET REGNAR PA VAR KARLEK (Llueve sobre nuestro amor), libreto de Bergman y Herbert Grevenius sobre una obra de Oskar Braathen, fotografía Hilding Bladh y Göran Strindberg, con Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel.

1947—SKEPP TILL INDIALAND (Buque a la India), libreto de Bergman sobre una obra de Martin Söderhjelm, fotografía Göran Strindberg, con Holger Löwenadler, Anna Lindahl, Birger Malmsten, Gertrud Fridh.

1947—MUSIK I MÖRKER (Música en la noche), libreto de Dagmar Edqvist sobre novela propia, fotografía Göran Strindberg, con Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand.

1948—HAMNSTAD (Ciudad del puerto), libreto de Bergman sobre novela de Olle Länsberg, fotografía Gunnar Fischer, música Erland von Koch, con Nine-Christine Jönsson, Bengt Eklund, Berta Hall, Mimi Nelson, Birgitta Valberg, Sven-Eric Gamble, Erik Hell.

1948—FANGELSE (Prisión), libreto propio de Bergman, fotografía Göran Strindberg, con Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christensson, Anders Henrikson, Bibi Lindqvist, Marianne Löfgren, Curt Masreliez.

1949—TÖRST (Sed de pasiones), libreto de Herbert Grevenius sobre novelas de Birgit Tengroth, fotografía Gunnar Fischer, música Erik Nordgen, con Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Gaby Stenberg, Bengt Eklund.

1949—TILL GLÄDJE (Hacia la felicidad), libreto propio de Bergman, fotografía Gunnar Fischer, con Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Victor Sjöstrom, Birger Malmsten, John Ekman.

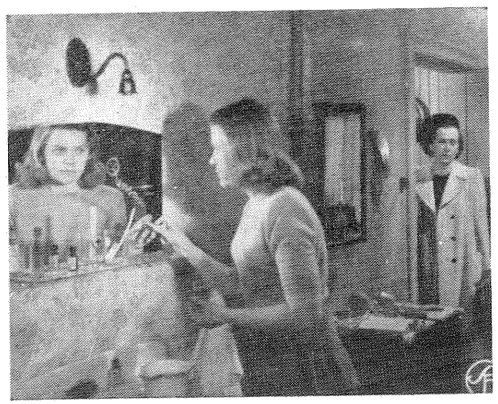
1950—SOMMARLEK (Juventud divino tesoro), libreto de Bergman y Herbert Grevenius, fotografía Gunnar Fischer, música Erik Nordgren, con Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson, Georg Funkquist, Renée Björling, Stig Olin, John Botvid.

1950—SANT HÄNDER INTE HÄR (Esto no sucede aquí), libreto de Herbert Grevenius, fotografía Gunnar Fischer, con Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palme, Stig Olin, Gösta Cederlund, Ynge Nordvall.

1952—KVINNORS VÄNTAN (Mujeres que esperan), libreto de Bergman, fotografía Gunnar Fischer, música Erik Nordgren, con Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Birger Malmsten, Gunnar Björnstrand, Karl-Arne Holmsten, Jarl Kulle, Aino Taube.

1952—SOMMAREN MED MONNIKA (Un verano con Mónica), libreto de Bergman sobre novela de Per Anders Fogelström, fotografía Gunnar Fischer, música Erik Nordgren, con Harriet Andersson, Lars Ekborg, Dagmar Ebbesen, Ake Fridell, Naemi Briese, Ake Grönberg, Sigge Fürst, John Harryson.

solo si pudiera ser comprendido y ayudado en los problemas económicos, psicológicos y sentimentales que se le plantean: los familiares, los compañeros de trabajo y hasta el propio hombre amado suelen aparecer como culpables de esa incomprensión. Cuando las solitarias mujeres de Bergman se acercan a una calidad de neuróticas, como en **Törst** y en los dos primeros episodios de **Kvinnors väntan**, la crítica social se anula, pero cuando la historia involucra a mujeres empujadas por su ambiente hacia el dolor y la soledad, queda implícita una censura a la circunstancia social que las rodea. La protagonista de **Hamnstad** es víctima de la rencilla de sus padres, y desde su infancia hasta el presente aparece sucesivamente atraída y rechazada por amantes, reformatorio, codiciosos compañeros de trabajo; en un aparte del tema, otra muchacha (Mimi Nelson) termina una carrera similar con el aborto y la muerte, proporcionando una crisis dramática

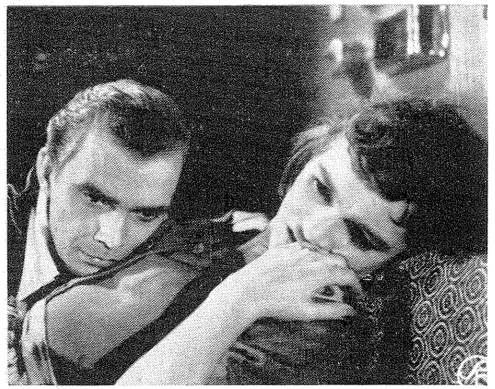


más espejos: HAMNSTAD

que, en apariencia, Bergman desplazó del argumento central. Como en ilustres precedentes del realismo francés, americano e italiano, la crítica social se acerca más a un estado de ánimo que a un verdadero alegato. En el film, la sociedad es Nadie, y se compone de miseria, ambición y egoísmo, que se expresan por igual en personajes secundarios; el contraste que sobre su fondo producen los protagonistas nobles y sentimentales tiende a conquistar la simpatía del espectador, pero éste razona difícilmente la rebeldía que se le hace sentir, porque en definitiva Bergman no documenta un conflicto sino uno de sus resultados psicológicos, con lo que el espectador sociólogo es ajeno a su obra. En **Monnika** reitera esta travesía de una muchacha humilde, cercada por la violación, el adulterio y aun la prostitución; la acusación a la sociedad es más explícita, pero ocasionalmente se apoya, sin rigor (e igual que en **Hamnstad**), sobre villanos ocasionales que se presentan a pelear a los protagonistas. En estas debilidades, seguramente las más nítidas del Bergman libretista, se falsea la autenticidad del retrato, y el creador parece ampararse en los defectos comunes al melodrama social que fuera su precedente: la soledad de Jean Gabin en **Quai des brumes** y **Le jour se lève** (Marcel Carné, 1938-39) excitaba la solidaridad del espectador, pero la villanía respectiva de Pierre Brasseur y Jules Berry, en ambos films, era demasiado novelesca y deliberada para que el espectador la asimilara a su experiencia personal.

el tiempo como tema

"Hay que estar enamorado para escribir poemas de amor... y dejar de estarlo, luego, para corregirlos", escribió un observador de la literatura. El hecho muy peculiar de que Bergman haya repetido con escasas variantes un mismo tema obliga a comprobar el afán con que ha pulido y enriquecido su lenguaje, desde la etapa inicial en que conseguía aislados momentos de brillantez, hasta el equilibrio de **Sommarlek**, o del segundo y magistral episodio de **Kvinnors väntan**. La narración de **Hamnstad** aparece bifurcada e insegura, algunas escenas son innecesarias, y otras son demasiado largas; aunque posee períodos notables de elocuencia y precisión, hay personajes que caminan por el cuarto tan sólo para que la cámara les persiga y proporcione una artificial sensación de dinamismo. Similarmente, **Törst** es confusa como obra de conjunto, y se priva muy deliberadamente de una unidad dramática que le era necesaria. Su acción salta desde el presente no sólo al pretérito que convocan los recuerdos de su protagonista (Eva Henning) sino también a una segunda línea de acción presente, donde se examina el sufrimiento de Birgit Tengroth, viuda desconforme y neurótica, que pierde un segundo amor, no encuentra la comprensión de un psiquiatra y se horroriza de encontrar a una amiga presumiblemente lesbiana (Birger Malmsten, Hasse Ekman, Mimi Nelson). La relación recíproca de ambos argumentos no existe, y su intercalación no se anuda más que con la alusión apenas insinuada del segundo tema en el diálogo del primero; curiosamente, Birgit Tengroth es también la argumentista del film, y parecería haber reservado un terreno para su actuación personal. Otra explicación presumible es la de que William Faulkner sea un autor frecuentado por



el infierno: TÖRST

Bergman, hipótesis bastante probable; sus **Wild Palms** (Palmeras salvajes, 1939) con su doble acción intercalada, y su presión dramática constante, son un posible modelo de **Törst**. Pero aun imperfecto y ramificado en su asunto, el film muestra la audacia con que Bergman explora sus recursos: hacer un crescendo con el pitido de un tren, planear una crisis dramática hasta el paroxismo, formular una escena inicial con una toma no interrumpida en varios minutos, creándose así (como Hitchcock) vallas artificiales que superar con virtuosismo. La impaciencia por renovar, aun a costa de la unidad, sus procedimientos formales, se ubica también como un paso natural en Bergman: al año siguiente probaría en **Sommarlek** (1950) la experimentación cumplida en films anteriores.

El examen reiterado de **Sommarlek** prueba un rigor de construcción, y una correspondencia entre sus dos acciones, que no resultaban evidentes a primera vista. La primera vez el espectador tiende a deslumbrarse por el lirismo con que se recuerda el amor pasado, o a dejarse envolver por la nostalgia con que en el presente la protagonista recorre los sitios donde ese amor se ubicó; en ambos asuntos el tono es romántico, y Bergman maneja sentimientos con la delicadeza de un poeta. Excepto el accidente en que muere el amante, donde el azar es un villano, no hay artificios de tema, y el espectador puede identificar su juventud y su madurez con las que el film hace contrastar. El tiempo, se insinúa, es el verdadero villano, y hace traicionar al adulto la pureza de su adolescencia; la solución, se agrega, es sacarse toda máscara de hipocresía, y vivir con pureza en el mundo real. El dictamen parece fruto de un pensamiento deseoso, que recomendara virtudes abstractas sin examinar realidades concretas, pero en términos poéticos es inatacable, y es justamente en ellos que se plantea el film. El tiempo es su tema, y el contraste de dos épocas se reitera con símbolos diversos. La mujer de luto que aparece caminando por la costa, en el tiempo actual, es la que luego aparecerá, en el tiempo pretérito, presentada como una tenaz vencedora de la muerte; su contraste con un joven que muere prematuramente sólo resulta claro en la revisión del film. En forma igual, cuando la protagonista comienza a examinar el diario íntimo de su galán, es el rostro de éste el que surge en sobreimpresión, iniciando el recuerdo, pero cuando éste termina surge en sobreimpresión el rostro de ella, porque en definitiva la protagonista obtiene de la evocación una mejor comprensión de sí misma. Los visillos que ella baja en una ventana, cerrando en el presente la imagen del pasado, establecen también esa relación de dos épocas, así como después el personaje cree oír en el presente la música tocada en un tiempo anterior. Un latido de corazón, magnificado hasta identificarse con el tic-tac de reloj en que continúa la escena inmediata, proporciona un notable efecto de aislamiento, como si la mujer perdiera su tiempo vital y quedara suspendida en un tiempo mecánico, que la aquieta y la tortura. Este último efecto del tic-tac estaba ya en un racconto de **Hamnstad**, donde se evoca una cruel escena de la niñez, y también en los minutos finales de **Törst**, donde el reloj y un zumbido acompañan al personaje hasta un estallido dramático.

espejos pulidos

Cuando Bergman declaró que **Sommarlek** era un viejo proyecto suyo, acariciado y desechado y renacido a través de varios años, estaba rotulando el carácter experimental de otros films anteriores, y señalaba la deliberación con que incluyó los trazos que ahora son frecuentes en su estilo. El uso de espejos es un dato constante. En un espejo escribe la palabra **sola** la protagonista de **Hamnstad**, exteriorizando (con algún artificio) su sentir interior; en un espejo se contempla, y hace gárgaras, la insomne protagonista de **Törst**, y en otro espejo se apoya, ebria y desdichada, la segunda protagonista del mismo film. A veces el espejo es un instrumento fotográfico para encuadrar, en forma compleja y sin cortes, una escena de varios personajes, donde todos aparecen ante el espectador sin dejar de examinarse a sí mismos y entre sí; una escena de **Törst** parece un precedente muy claro de otra de **Sommarlek**, y ambas están precedidas por el mutuo examen de Dan Duryea y Carl Benton

Reid, cuando se afeitan juntos en **The Little Foxes** (La loba, 1941, William Wyler). Pero los espejos suelen cumplir en sus films la función adicional de insinuar la vida interior del personaje: le pretextan la contemplación quieta de sí mismo, suponen la reflexión o el recuerdo, y así figuran en todos los films conocidos del director, sin excepción. Ante un espejo de camarín se quita Maj-Britt Nilsson el maquillaje teatral que la cubría, y el sentido de la escena resulta ser, apretadamente, un propósito de sinceridad para verse y juzgarse a sí misma. Pero aun más que los espejos, Bergman utiliza el racconto, no sólo para ilustrar al espectador sobre el antecedente de un suceso, función narrativa elemental, sino, intencionadamente, a modo de reminiscencia, cuyo sentido se ha definido como el de **"un relato que el protagonista se hace a sí mismo"**, y que no necesita de palabras adicionales, ni de explicaciones para terceros. El procedimiento aparece utilizado ocasionalmente en **Hamnstad**, y más ampliamente en **Törst**, donde la acción que realmente importa es la del pasado. Al llegar a **Sommarlek**, la reminiscencia pasa a ser un recurso esencial, y a través suyo se enlazan las dos acciones del film, ambas con una misma protagonista (en dos edades) y con un melancólico sentido de comparación recíproca; más que para ilustrar o aclarar un pasado, la reminiscencia faculta, en definitiva, para juzgar y modificar un presente. El racconto es también esencial en **Kvinnors väntan**, aunque el pretexto es aquí el más endeble de que varias mujeres intercambien sus confidencias en la cocina, para mejor comprensión recíproca (finalidad que se anuncia y se esfuma); en el segundo episodio, empero, los recuerdos de Maj-Britt Nilsson se refieren casi exclusivamente a su vida interior, e involucran estados de ánimo: una preocupación, un romance recordado, un delirio, una paz posterior.

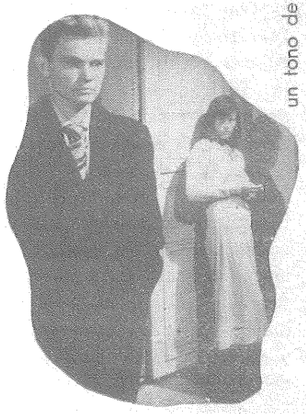
La reiteración de recursos preferidos, como racontos y espejos, y la dedicación más simple a presentar paisajes en los que se escucha algún ocasional graznido de aves, no debe hacer olvidar que junto a los hábitos de Bergman, señas inequívocas de su estilo, ha progresado también un dramaturgo y un cinematografista, que concentra los temas, pule los diálogos, narra con soltura. El intento de suicidio de Nine-Christine Jönsson, con que comienza **Hamnstad**, es tan sólo una toma fría y casi documental; en cambio, el suicidio idéntico de Birgit Tengroth en **Törst** se toma, sutilmente, eludiendo la caída del cuerpo en el agua, con la sola imagen de las ondas producidas en la orilla. El ensayo de las bataclanas en **Törst**, incluído por el gusto manifiesto de Bergman hacia bailes y números dinámicos, fué muy superado luego por el can-can de **Kvinnors väntan**, que no sólo cumple una función descriptiva sino que despliega un alto virtuosismo de fotografía y montaje. (Había ya otro can-can en **Skepp till Indialand**, 1947, presumiblemente más simple y teatral que los de films posteriores.) Igualmente, la continuidad de **Hamnstad** y de **Törst** no es tan fluída ni tan ingeniosa como la que logra en **Sommarlek** y en **Kvinnors väntan**, ni se utiliza el sonido con tal sutil habilidad de sugestión, de efecto indirecto. Este progreso le ha llevado al virtuosismo, y en toda apariencia Bergman es consciente de su buena fama, que ya consiste en producir bien y producir mucho, dos rasgos generalmente opuestos. Juntar tres argumentos en **Kvinnors väntan**, incurriendo en un primer episodio que aparece trunco o mal desarrollado, fué demasiada ambición de creador o, en su defecto, concesión a un propósito comercial de producir películas pensando en las mujeres del público. Esto no importa mientras no se convierta en sistema (**Duvivier**, repetía un cronista), y mientras su talento de director siga siendo notorio, como en el film lo era. Es muy curiosa la preocupación de Bergman con su propia obra, retocada, repetida con variantes; descontada una previsible vanidad, supone también una intención de perfeccionamiento. Mientras no crea estar en la cumbre podrá seguir subiendo.

recuerdos e influencias

No se sabe lo que Bergman piensa de su fama, pero se sabe que está preocupado de sí mismo, que le importa el Bien y el Mal, que es joven (nació en 1918), que es talentoso, que sabe que lo es. Antes de su primer film (**Kris**, 1945) y durante los primeros años de su carrera cinematográfica, fué también regisseur teatral (en Hälsingborg, Göteborg y Stockholm), y cuando se instaló como cinematografista no sólo dirigió prontamente más films de los que pudo haber realizado ningún colega de su edad, sino que escribió argumentos y libretos para otros realizadores (Sjöberg, Molander, Kjellgren). En un artículo de 1947 Bergman pedía imaginación y magia para su arte, invocando el precedente de Mélies, y renegando de quienes fijan dogmas y límites sobre lo que es o no es cine: sería, dijo, **"tan absurdo como darnos reglas para soñar"**. Pero en 1948 otro artículo suyo traslúce hasta dónde le importa expresar en cine su propia vida interior. Con afán proustiano para el recuerdo describe allí,

un tono de lirismo: SOMMARLEK

un tono de tragedia: MONNIKA



entre las memorias de su más lejana infancia, los visillos y los botellones que le quedaron grabados, y describe también la primera película que tuvo en su poder: un trozo marrón de tres metros, donde una muchacha, acostada en el campo, se levantaba y estiraba los brazos. El botellón apareció más tarde en un primer plano de **Törst**, junto a la enferma Eva Henning; los visillos y la muchacha que se despereza aparecieron en **Sommarlek**. Esos y otros recuerdos de infancia son reiterados como placeres personales, y sus films repiten gárgaras frente al espejo, muchachas contemplando el mundo por la ventana, escenas de ballet, paseos y corridas por el campo. En 1952 Bergman declaró a un visitante que entre sus directores preferidos figuraban Duvivier y Carné, de quienes, agregó, **"no es posible saber cuánto nos influyeron"** (Otros preferidos: Hitchcock, Huston, David Lean). Sería muy posible saber hasta dónde hay Carné en la concepción y el lenguaje de **Hamnstad**, una edición abreviada de **Quai des brumes**; toda la obra de Bergman parece asimilar con avidez el registro de las sensaciones y emociones de su vida, y sólo debe haberse sentido superior al pasado cuando presenció **Au Royaume des cieux** (Cautivas del destino, 1949), donde el maestro Duvivier enfocaba el reformatorio femenino con el mismo ojo realista y ligeramente sarcástico que Bergman aplicara un año antes a un fragmento de **Hamnstad**. Aunque pudieran determinarse con más precisión sus fuentes y sus tendencias, sería arriesgado suponer que su obra pueda juzgarse como si respondiera a una sola línea de creación. En un artista de tan asombrosa juventud, con tan nítido afán de prodigarse, pueden pronosticarse períodos completos de evolución: quizás ya ahora no le importe lo que hizo antes de tal año, o quizás prefiere, inclusive, que ni le hablen de ello.

un cambio con monnika

Como la carrera de Bergman, hasta **Sommarlek**, parece una preparación a veces subconsciente de este film, y como, de hecho, es **Sommarlek** su obra más equilibrada y armónica, todos los títulos res-

tantes tienden a desmerecer en la comparación. Así le ocurrió a **Kvinnors väntan**, que habría sido probablemente más elogiada por la crítica si su realizador fuera un nombre nuevo para los observadores. Así le podrá ocurrir, con más certeza, a **Hamnstad** y a **Törst**, que corren el riesgo de ser comparadas a posteriori con una obra a la que de hecho precedieron y aun prepararon. Pero aun sin este probable error de paralaje, merece reflexión la opinión de Forsyth Hardy, que examinó brevemente la obra de Bergman y apuntó que **"si ésta es toda su filosofía, resulta excesivamente restrictiva, y debe agotar prontamente las variaciones posibles"**.

Con escasas modificaciones, **Monnika** repite en 1952 el tema familiar: la pareja que se siente hostilizada por el mundo cercano, la huída a unas solitarias vacaciones veraniegas, el regreso al mismo ambiente amargo. Los intencionados efectos de iluminación y de ambiente con que el tema se establece y desarrolla ya estaban en films anteriores; también reaparece ocasionalmente el mismo villano arbitrario, que entra en escena a hacer el mal por pura perversidad, y hasta se escucha el mismo registro de jazz (excelente) incluído en el segundo episodio de **Kvinnors väntan**. Los ingredientes se mantienen.

Pero Bergman ha tomado nota de, por lo menos, la objeción a sus contrastes de poesía y realismo. En **Monnika**, por primera vez, no hay una evocación jugada a dos tiempos, ni hay (excepto al principio y al final) espejos que permitan la entrada a una vida interior, ni hay exaltación lírica para las escenas de un verano idílico. Todo el enfoque es presente, realista y duro, y no sólo no incurre en la idealización de la pareja central, sino que agrega rasgos crueles a la dama joven (Harriet Andersson), una muchacha de arrabal, manoseada por compañeros de oficina, tratada con rigor y sin poesía en un hogar humilde donde hay varias camas en una pieza. La evolución posterior del personaje restringe al mínimo el posible embellecimiento de su alma: llora emocionada en el cine (mientras su galán bosteza), o pronuncia frases esperanzadas como **"Nos hemos rebelado"** o **"Nos casaremos y seremos felices"**, pero la soltura con que llega al contacto sexual, sin reservas púdicas, o la frialdad despectiva con que le dice a su galán **"Estoy loca por ti"**, mientras se pinta los labios, demuestran que le importa muy poco el amor romántico. Sus sueños no exceden la conquista de una comodidad personal, a costa de su

otras palmeras salvajes: MONNIKA

amante o de quien sea, pero es completamente espontánea en ello, no formula el menor cálculo de futuro, anuncia entre dos bostezos que está embarazada, y mucho después, cuando la criatura llora en la noche, prefiere que el padre la atienda y no insinúa la menor preocupación por ella. Aun con su encanto salvaje, este retrato de una mujer prosaica, ratificado en multitud de detalles materiales (el cigarrillo con que sustituye el desayuno, la voracidad con que come en el sanatorio, el robo sorpresivo de un trozo de asado) supone en Bergman un nuevo y curioso giro desde sus temas clásicos, una vuelta más depurada al realismo casi documental con que en **Hamnstad** apuntaba el destino de las muchachas humildes, empujadas por el ambiente a un camino de prostitución. El amor, dice ahora, no es la privilegiada evocación de mujeres buenas y sensibles y delicadas y ligeramente neuróticas: es también un fenómeno animal muy simple, un escaso placer en la vida de los pobres, una efímera fuga, que lleva al embarazo, al casamiento forzado, a la necesidad económica, al adulterio y al fracaso. Los factores de este proceso son tan materiales y tan inevitables que un tono de tragedia, de fatalismo, invade el film. Cuando en el refugio veraniego se terminan té y combustible es cuando comienzan las discusiones, y la vuelta a la ciudad de dos rostros amargados replantea también la situación final de las **Wild Palms** de Faulkner (allí aparece en el primer capítulo, desde luego): los amantes no tienen ya una sociedad a la que culpar, y sólo sufren la soledad y la hostilidad que entre ellos mismos se crearon; el final sombrío y desolado, donde el protagonista contempla la venta de sus muebles, y la disolución de su hogar, es el final lógico de la tragedia planteada, sin el arreglo optimista que tantas veces Bergman agregó.

En un film amargo, donde el amor se muestra como directamente sensual, y donde no existe una sola reminiscencia poética, Bergman no opera sino con las más directas realidades, y recoge tranvías, conventillos, perros vagabundos y cafetines, con la complacencia de quien está muy seguro de los elementos que necesita. Pero aunque no saca a relucir su lirismo, y se restringe como director a los límites que se fijó como libretista, siguen presentes aquí las dotes de narrador cinematográfico, la concentración en el foco psicológico de cada escena, la atención al gesto y al movimiento de cada personaje, la elocuencia con que extrae de algunas situaciones un sentido que no está en el diálogo sino en el proceso dramático al que pertenecen, aludido por fotografía o por música: la sobreimpresión de las imágenes de la pareja y del fuego que han encendido en la playa, o la intención adulterina expresada con un primer plano de la actriz y un comienzo de jazz, o el adulterio mismo expresado sin otro elemento visual que el rostro alarmado del marido. Buena parte de las virtudes de **Monnika** se debe a la fotografía de Gunnar Fischer (un artesano que dice admirar a Bergman, y lo describe como un exigente y un sincero); otra parte se debe a Harriet Andersson, actriz asombrosa en la soltura con que sabe ser procaz y ruda ante la cámara.

El resto de las virtudes, y probablemente todos los defectos, pertenecen a Bergman, no ya por algún diálogo extenso o alguna escena innecesaria, rasgos claros y constantes de un talento capricho so, sino por el camino cerrado en el que **Monnika** se ubica. Como culminación realista de un tema permanente, donde el artista parece gritar que su mundo es este mundo, el film es un paso comprensible además de un espectáculo intenso. Como dedicación única de un artista creador, en una etapa donde ese artista ya está maduro como tal, el film parece la última de las **"variaciones posibles"** sobre el tema, y abre una amplia interrogante de futuro. Hay para el cine otros motivos de realismo, de poesía y de sátira que no dependen de parejas enamoradas: el peligro de Bergman es justamente ignorar hasta dónde está influído por Duvivier y por Carné, figuras caídas de un brillo ya pretérito.

H. A. T.

(1) En el Uruguay se conocen públicamente **Hets** (El sádico, dirección Alf Sjöberg) desde su estreno en marzo 1950; **Sommarlek** (Juventud divino tesoro) desde setiembre 1952, aunque había sido exhibida en el Segundo Festival de Punta del Este, enero 1952; **Medan Staden Sover** (Mientras la ciudad duerme, dirección Lars-Eric Kjellgren) desde noviembre 1952; y **Kvinnors väntan** (Mujeres que esperan) desde mayo 1953. Existen en el Uruguay las copias de **Hamnstad** (Ciudad del puerto), **Törst** (Sed de pasiones) y **Sommaren med Monnika** (Un verano con Mónica), las que fueron presenciadas en privado, por gentileza de la empresa distribuidora; los tres títulos figuran anunciados entre los estrenos de 1953. Los restantes films de Bergman, como argumentista o director, no se conocen en el Uruguay.

Bibliografía. En apariencia, no existen estudios completos sobre la obra de Bergman. Se la examina brevemente en **Scandinavian Film,** libro del crítico inglés Forsyth Hardy (Falcon Press, Londres, 1952) y también en el artículo **A Decade of Swedish Films,** incluído en una edición en inglés de la revista sueca **Biografbladet** (Estocolmo, 1950) y traducido al castellano en un folleto que fuera distribuído por la delegación sueca en el Festival de Punta del Este, enero 1952. En la edición sueca de la revista trimestral **Biografbladet** (1947 a 1951) constan diversas notas de Bergman, del fotógrafo Gunnar Fischer y del crítico Hugo Wortzelius; en el libro **En Bok Om Film** de Nils Beyer (Estocolmo, 1949) se dan informaciones sintéticas sobre Bergman y su obra, hasta **Fängelse.**

actividades de cine universitario

En los primeros meses de 1953 se registraron numerosos ingresos de nuevos asociados a la institución; en junio 1953, el total de socios alcanza a 1920.

El I Concurso Nacional de Filmación, cuyas bases se publicaron oportunamente, ha sido prorrogado en su fecha de vencimiento hasta el próximo 30 de setiembre. La prolongación del plazo había sido reiteradamente solicitada.

Todos los lunes, por C.X. 10 Radio Ariel (14.30 a 14.45), C. U. efectúa una audición radial, sobre diversos temas cinematográficos, y especialmente sobre las exhibiciones de la entidad.

La institución ha entregado a la Cinematografía Escolar sus tres primeras películas, con destino a ser exhibidas en las escuelas rurales del país: la primera, sobre LA AVENIDA 18 DE JULIO (en blanco y negro), fué realizada por Miguel Castro Grinberg, Omar G. Parada, Mario Traverso, Lidia García Millán y B. Giercovsky; la segunda, sobre EL PUERTO (blanco y negro), fué dirigida por S. Cánovas, y la tercera, sobre EL PARQUE RODÓ (en kodachrome), fué realizada por Miguel Castro Grinberg con la colaboración de Mario Traverso.

Una demostración del proyector Bell & Howell 202, con sonido magnético, se realizó en la sede de Cine Universitario, asistiendo numerosos asociados de la entidad. Estuvo a cargo de personal técnico de Norton S. A. Fueron proyectadas tres películas, una originaria de la fábrica, con sonido óptico y magnético, y otras dos filmadas en el Uruguay. Sobre una de éstas, en el mismo acto, los asistentes grabaron voces y música que se reprodujeron de inmediato. A pesar de que las grabaciones fueron improvisadas, y de que algunas se efectuaron sobre film mudo, de doble perforación, no se registraron diferencias apreciables con relación al sonido óptico, o al magnético sobre film sonoro, de una sola perforación.

3D

CINE EN RELIEVE

dimensionitis y profundas proyecciones

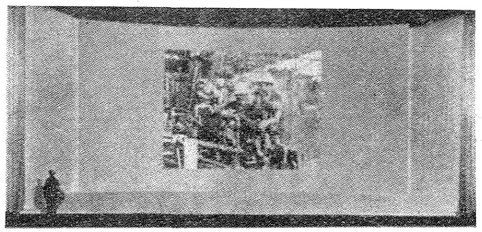
La agitación de Hollywood por el cine en relieve tendrá, en toda apariencia, proyecciones mayores que las de los escasos espectáculos cumplidos en el Uruguay.

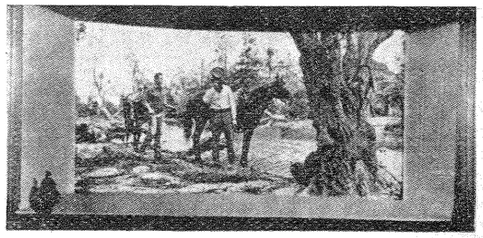
1) Los sistemas de relieve auténtico, mediante luz polarizada, están en ensayo en casi todas las empresas productoras, con variantes sobre el tipo de cámara empleada, sobre la utilización o la prescindencia de sonido estereofónico, sobre el color y sus distintos sistemas. La Technicolor Corporation ha anunciado que tiene a estudio su propio método 3D, salvando los inconvenientes técnicos que en un principio obligaban a recurrir al Ansco Color, y aún a prescindir de color alguno. La Polaroid Corporation, que fabricara, con fuerte presión de la demanda, los lentes para proyectores y público, ha anunciado por su parte un nuevo sistema, Vectograph, con el que se imprimirían en un solo rollo de film las dos imágenes necesarias para la proyección en 3D; esto evitaría la costosa sincronización de los proyectores, con sus errores derivados, pero crearía modificaciones al equipo técnico. En los periódicos del gremio cinematográfico se ha recomendado asimismo que no se designe a los films comunes con el adjetivo **flat** (chato) ni **2D**, términos que serían despectivos para un cine que, pese a toda innovación, está en plena explotación comercial.

2) El CinemaScope, adoptado por 20th Century Fox para toda su producción futura, fué expuesto en proyecciones privadas, ante personas del gremio de exhibidores, y representantes de la prensa. El promedio de las opiniones fué favorable. El mayor problema suscitado es la adaptación de las salas, las que deberán contar con pantalla más ancha, y lentes especiales aplicables únicamente al proyector; la empresa confía en que esas modificaciones se harán pronta y económicamente antes de que comience a ser distribuída la producción. La pantalla ancha y cóncava no empediría, por otra parte, la proyección de los films comunes. La 20th Century Fox ha anunciado que **Inferno** (dirección Roy Baker) será el primer y último film que produzca con luz polarizada; todos los restantes se realizan en Cinema-Scope. Se informó asimismo que el CinemaScope sería empleado por Metro Goldwyn Mayer, para parte de su producción, mediante acuerdo con Fox. Los ejecutivos de 20th Century Fox han insistido, en declaraciones sucesivas, sobre las ventajas del sistema, que eliminaría la necesidad de primeros planos (tesis muy discutible) y acortaría los costos de producción, al filmarse escenas más largas, donde se prescinde de los habituales retoques intermedios a escenografía, maquillaje y enfoque fotográfico.

3) La pantalla ancha, utilizada para films comunes, ha sido una variante que procura dar un espectáculo estrictamente mayor. De acuerdo a fotografías de la prensa americana, la ampliación se obtiene modificando la proporción actual, que es de 1.33/1 (o sea 4 de ancho por tres de alto), por la de 1.85/1; en la variante se subraya la diferencia entre un espectáculo cinematográfico y la pequeña pantalla de la televisión. Los proyectores son equipados al efecto con lentes de apropiada distancia focal.

4) Entre utopías de futuro, se anunció el cine sin pantalla. Es un sistema con apariencia muy complicada, donde la imagen no se proyecta sobre una superficie, sino sobre un volumen donde cuelgan tirillas transparentes. La teoría es la de que la luz atravesaría algunas de estas tirillas y quedaría fija en otras, mediante un sistema electrónico de selección; el relieve se obtiene con la colocación automática de cada detalle de la imagen en la profundidad correspondiente. El límite de profundidad sería solamente de 15 a 20 pies (5 a 7 metros), y las escenas más lejanas, igual que en la realidad, aportarían escasa sensación de relieve, dado que tienden a identificarse las dos imágenes percibidas por los ojos. El inventor, Alvin M. Marks, ha proporcionado escasas explicaciones sobre la técnica empleada, y no se conocen sus proyectos para la modificación de salas y proyectores, paso inevitable de su aplicación.





pantallas anchas. antes y después

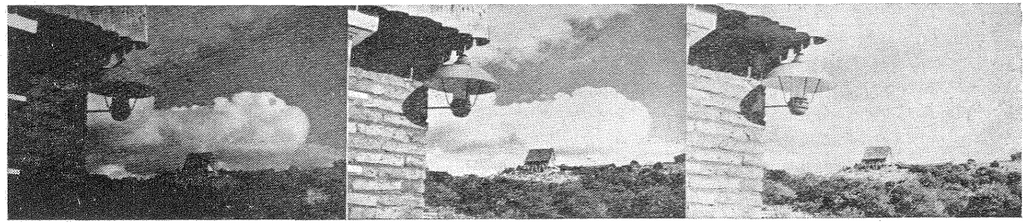
estrenos

el ladrón

THE THIEF (El ladrón, 1952) debe ser el primer film sonoro de ficción que está desprovisto de toda palabra: ni un diálogo, ni un narrador, ni una explicación previa o posterior. Su protagonista es el popular traidor atómico, que con el pretexto de ser hombre de ciencia vende secretos al exterior; el mecanismo se vale, sin explicaciones, de órdenes cursadas por escrito, copia fotográfica de documentos, transporte de las copias hasta el avión (Lisboa, París, Cairo; no se menciona a Rusia). El accidente que descubre el espionaje, la cadena de deducciones y la persecución final por ascensores y escaleras, aparecen hábilmente planteados como hechos físicos, ocurridos en escenarios naturales; como el film se basa en la acción directa, y cifra toda su elocuencia en la imagen, posee una inequívoca esencia cinematográfica, con las escenas de suspenso que ya escaseaban en el género. Dentro de la escuela policíaco-documental, es además una anécdota restringida y verosímil, aunque, como apuntara un cronista, los espías expertos que pueda haber en el público discutirán la sabiduría de utilizar seis personas para sacar los secretos desde una oficina hasta el aeródromo.

El film enseña la lección de que el cine debe restringir su excesivo diálogo, y al haber eliminado aquí toda palabra los productores se muestran bastante heroicos como para que la lección sea recordada mañana. Pero eso no hace perfecto el resultado ni correcta la lección. A falta de los artificios de la mucha charla, el film introduce el otro artificio igualmente indeseable de que los personajes no hablen cuando debieran normalmente hacerlo; incurre, además, en largas escenas donde Ray Milland queda solo en la pieza, mirando el techo, caminando de un lado a otro, y simulando vida interior. La lección para el futuro debiera ser, desde luego, la de eliminar los diálogos que sean sustituíbles por acción, respetando a los necesarios; el cine futuro podrá concebir muy pocos temas en que no haya siquiera dos personajes que necesiten hablar para algo, así sea para hacerse el amor.

El afán innovador de los realizadores Clarence Greene y Russell Rouse, argumentista y director, se había manifestado antes en su examen del prejuicio anti-negro en **The Well** (El pozo de la angustia, 1951), una anécdota policial bien planteada y desarrollada, con excelencias de montaje en su segunda mitad. Antes de ello habían experimentado en el libreto de **D. O. A.** (Con las horas contadas, 1950, dirección Rudolph Maté) otra historieta policial más original que convincente. La producción de **The Thief** revela también el meditado cálculo de llamar la atención haciendo cosas distintas, pero a la larga difícilmente tendrá otro interés que el de una rareza sin diálogos. Al igual que la cámara protagonista de **Lady in the Lake** (La dama del lago, 1946, Robert Montgomery) y que la toma fotográfica de diez minutos en **Rope** (La soga, 1948, Alfred Hitchcock) el recurso es útil para un rato, pero un film entero así trucado tiene posibilidades de ser único, y parece destinado a agotarse, sin descendientes, en la primera generación.



sub-expuesto correcto sobreexpuesto

cine amateur

apuntes sobre exposición en cine

Graduar la luz que recibe la emulsión virgen, para obtener una imagen satisfactoriamente registrada es, en síntesis, el problema de la exposición tanto en cine como en fotografía. Pero en esta operación intervienen múltiples factores; aquí se propone una rápida y (necesariamente) no exhaustiva referencia sobre algunos.

determinación del diafragma

La primera preocupación del cineasta aficionado es determinar correctamente la abertura de diafragma.

Llámase diafragma al dispositivo regulador del volumen de luz que tiene acceso a la cámara obscura. En un anillo del objetivo figuran sus valores en F. Una escala corriente indica, por ejemplo, estas divisiones:

F. 1,4 — 2 — 2,8 — 4 — 5,6 — 8 — 11 — 16.

Cada división corresponde a un diámetro de la abertura del diafragma que permite entrar exactamente el doble de volumen de luz que el de la inmediata numeración mayor. Así, el volumen de luz que pasa a través del objetivo con diafragma señalado en F. 4 es el doble del que correspondería a F. 5,6 y la mitad del que correspondería a F. 2,8.

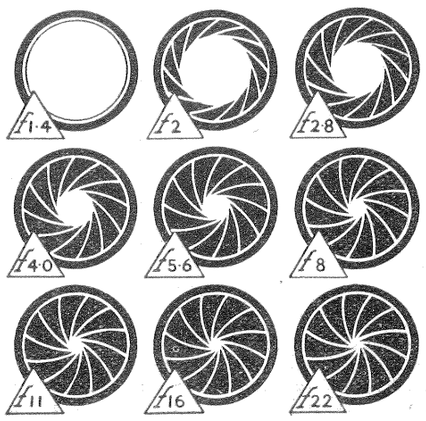
Este sistema tradicional, utilizado en la inmensa mayoría de los objetivos de cine y fotografía, calcula teóricamente el volumen de luz por la relación de la distancia focal y el diámetro de abertura del diafragma. F. 2 significa que el diámetro de la abertura correspondiente del diafragma cabe dos veces en la distancia focal del objetivo. F. 5,6 indica esa misma relación en número entero y fracción.

Al sistema de F. se opuso hace algún tiempo el sistema de T., basado en la trasmisibilidad de los cristales del objetivo. El sistema de T. fué incorporado por Bell & Howell a su cámara fotográfica "FOTÓN". Parecía más racional pero la aplicación no cundió. El necesario acuerdo mundial a este respecto sigue primando en favor del sistema de F.

velocidad de filmación

Si al filmar no se considera la velocidad o cadencia de filmación, pueden surgir errores de exposición. Las filmadoras poseen generalmente un sistema de regulación de la velocidad con que la película virgen se desliza frente a la ventanilla de toma. Es común oír que tal film fué tomado a 16 o a 24 cuadros por segundo o que en una toma se ha producido el efecto de **ralenti.** Si 16 cuadros (o fotogramas) por segundo es la velocidad de toma para film mudo y 24 para film sonoro, a cada velocidad de toma corresponde una velocidad de obturación o tiempo durante el cual el obturador de la cámara descubre la ventanilla y la emulsión recibe luz. Con un obturador de 180º a la velocidad de 16 cuadros por segundo, el tiempo de exposición de cada cuadro es de 1/32 de segundo. Se comprende que si se opera a 24 cuadros ese tiempo disminuye a 1/48, si se opera a 32 disminuye a 1/64 y si se opera a 8 cuadros por segundo aumenta a 1/16 de segundo.

Cabe pues determinar el diafragma con arreglo a la velocidad elegida y el tiempo de obturación. Por ejemplo, si el fotómetro indica que es necesario un diafragma de F. 8 a 16 cuadros por segundo y se desea operar a 32 para obtener un efecto de ralenti, la disminución del tiempo de obturación debe compensarse filmando a F. 5,6.

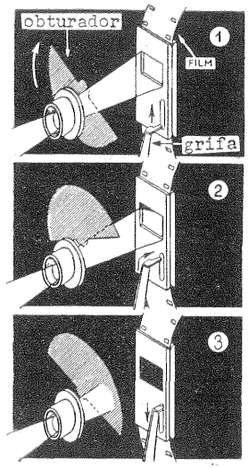


un problema: elección del diafragma

velocidad de obturación

Sin embargo, no deben considerarse agotadas las precauciones para lograr una buena exposición. Cada tipo de filmadora tiene su velocidad de obturación o graduación de obturador. Éste es el dispositivo que alternativamente cubre (cuando el film es trasladado en la ventanilla) o descubre (cuando el film queda fijo en ella) la película virgen. Esa velocidad de obturación se mide en grados relativos a los períodos de luz y sombra determinados por las palas del obturador (en el sistema giratorio). A igual velocidad de filmación (por ejemplo, 16 cuadros por segundo), no es el mismo el tiempo en que recibe luz la película de una cámara con obturador de 180º que la de una cámara cuyo obturador posee un ángulo de abertura de 204º Esta graduación corresponde a la cámara FILMO de la seria 70DA y el tiempo de exposición de cada imagen que permite su obturador es, por consiguiente, de un 1/27 de segundo (a 16 cuadros por segundo). La diferencia con relación al 1/32 de segundo de los obturadores normales de 180º parece prácticamente poco importante y lo es, pero el aficionado debe considerar que acaso lleguen a sus manos otras cámaras tales como ciertos modelos KEYSTONE, con obturadores de 115º y 1/50 de segundo de exposición para cada cuadro (a 16 cuadros por segundo). Más aun si se trata de una cámara de obturador variable (como la PATHE WÉBO SUPER 16).

En suma, averiguar el ángulo de obturación de la cámara y su tiempo de exposición tomando éste en la lectura del fotómetro, constituye otra condición necesaria para no errar en la exposición.



obturador a 180º
tres fases de su giro

sensibilidad de la emulsión

La rapidez con que la película virgen reacciona ante la acción de la luz es también objeto de medida.

Weston, A.S.A. (definición del **Comité Americano de** Normalización), **Scheiner, D.I.N.** (Deutsche Industrie Normen), **D. y H.** (Huter y Drieffield), son los nombres de otros tantos sistemas y grados con que se calcula la sensibilidad de la emulsión. Un factor más, en consecuencia, a considerar y seleccionar en los fotómetros utilizados que generalmente se ajustan a uno de esos sistemas (pudiendo consultarse tablas de equivalencias —aproximativas, en su mayoría,— si el fotómetro no incluye la sensibilidad anunciada por el fabricante del film).

Alguno de los sistemas, como el Scheiner, hace que tres grados de diferencia en la sensibilidad del film corresponda a una división de diafragma. Por ejemplo, el film reversible **Super X** posee 28º Scheiner y el **Super XX** 31. En las mismas condiciones, éste debe ser usado con el diafragma cerrado una división menos que aquel.

Es importante recordar que la sensibilidad de un film varía según se fotografíe en exteriores o con luz artificial. El Super X tiene 32 Weston para día y 24º Weston para tungsteno.

sensibilidad cromática y marca del film

Todas las emulsiones no son igualmente sensibles a las diferentes radiaciones (violetas, azules, verdes, amarillas, rojas) que componen la luz blanca. Desde este punto de vista se formula la conocida clasificación de los films vírgenes (blanco y negro) en ordinarios o ciegos, ortocromáticos, ortopancromáticos, pancromáticos, superpancromáticos. Pero aun dentro de los films pancromáticos corrientemente usados en la cinematografía amateur, cabe tener en cuenta la diferencia de sensibilidad cromática de diversos tipos, clases o marcas con relación a la curva de sensibilidad de la célula fotoeléctrica que se registra gráficamente en la escala normal de los fotómetros. A esta escala se ajusta, por ejemplo, el film Kodak, pero si se trata de film Gevaert o Agfa la situación es diferente. La interpretación de las luces del film Agfa (por lo menos, el que se fabricaba hace unos años) no corresponde a la curva habitual de los fotómetros. Y el caso es que, si se usa ajustándolo a éstos, subexpondrá las sombras pero subexpondrá también automáticamente las altas luces con el agradable resultado ocasional de que se obtendrán cielos y lejanías correctamente expuestos. El ajuste del film Gevaert (Microgran de 23º Scheiner) a los fotómetros en uso requiere asimismo una mayor abertura de diafragma para las luces débiles, por debajo de F. 2,8 según Fishman, en tanto que debe cerrarse más de lo señalado por la célula fotoeléctrica en las luces fuertes (mar, montañas, frente al agua o a grandes horizontes).

latitud de la emulsión e intervalo de luminosidad del sujeto

Si se observa a través del visor la imagen a filmar, podrá comprobarse un margen de luminosidad entre su zona más clara y la más obscura. La relación entre ambas, en los sujetos de contrastes normales, es de 1 a 30. Llámase a esta relación, intervalo de luminosidad del sujeto. En sujetos de contrastes fuertes la relación varía y puede estimarse, por ejemplo, en 1 a 2.000.000 para un paisaje con sol en el campo visual.

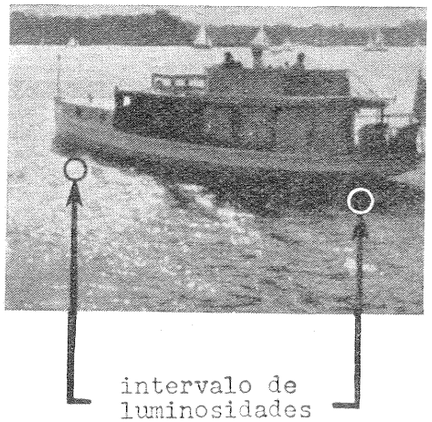
Las emulsiones están preparadas para registrar correctamente sólo un determinado margen de luminosidades extremas. Este otro margen o intervalo caracteriza lo que se denomina latitud de la emulsión. Para una emulsión negativa corriente la relación varía, según sus calidades, entre 1 a 150 y 1 a 1.000.

Si el sujeto posee un intervalo de luminosidad superior a la latitud de la emulsión, ésta no lo registrará correctamente. Podrá elegirse entonces una abertura promedial de diafragma, pero sólo las medias tintas rendirán bien: las luces resultarán sobrexpuestas y las sombras subexpuestas. Por el contrario, si se trata de un sujeto de contrastes suaves (v. gr., con un intervalo de luminosidad comprendido en la relación 1 a 30) la emulsión lo registrará correctamente

en todas sus partes, desde que su latitud es superior a aquel. La latitud de exposición del film depende, en suma, de los valores relativos de la latitud de la emulsión y del intervalo de luminosidad del sujeto. Si ambos son iguales, no habrá latitud de exposición y ésta tendrá que determinarse con la mayor exactitud.

Georges Acher observa que, en el caso de utilizarse emulsiones inversibles cuyo revelado se efectúe sin segunda exposición compensatoria, sólo una determinada abertura del diafragma será la correcta en cada caso. Como es el film original el mismo que luego se proyectará, no basta que la imagen registrada reproduzca como en film negativo la gama correcta de luminosidades, suficiente para el tiraje de un buen positivo, sino que será indispensable, además, que los blancos resulten transparentes con todos sus detalles. La determinación exacta del diafragma constituye aquí una necesidad absoluta y mejor tendrá que ajustarse a las altas luces del sujeto.

Si el revelado de ese film inversible se efectúa con segunda exposición compensatoria (método que emplean los



Laboratorios Kodak salvo indicación contraria) podrán corregirse parcialmente los efectos debidos a la adopción de una exposición incorrecta y particularmente a una subexposición. La corrección sólo será eficaz para un error máximo de 2 a 3 divisiones de diafragma a lo sumo, y esto para un sujeto cuyo intervalo de luminosidad no sobrepase la relación 1 a 30 o sean las condiciones más favorables. Acher añade que no es cierto que el tratamiento del film inversible por segunda exposición dosificada proporcione una latitud de exposición comparable a la obtenida con emulsión negagativa para un mismo sujeto, pero que la calidad de la imagen, su contraste, su transparencia y especialmente la finura de su grano fotográfico logrados por el revelado inversible sin segunda exposición compensatoria, resultan inigualables si la exposición adoptada al filmar es rigurosamente exacta.

La repercusión práctica de estas nociones se aprecia fácilmente con el ejemplo clásico que Boyer propone. Debe filmarse un casamiento: el novio, vestido de frac negro, está a la sombra; la novia, vestida de blanco, al sol. Para el conjunto, el fotómetro indica una diafragma F. 8; si lo acercamos al novio, indica F. 4; si lo acercamos a la novia, F. 16. Si filmamos a F. 8 la imagen del novio resultará subexpuesta y la de la novia sobreexpuesta. Si lo hacemos a F. 4 surgirán en la imagen todos los detalles del traje del novio, pero la luz borrará el traje de la novia. Si filmamos a F. 16, éste resultará correcto pero el traje del novio será una mancha negra.

En el ejemplo planteado como en todas las situaciones similares, la primera tarea será disminuir los contrastes del sujeto ajustando su intervalo de luminosidad a la latitud de la emulsión. Es obvio que tendrá que colocarse el novio al sol y la novia en sombra, eligiéndose luego una abertura promedial de diafragma. En otros casos menos extremos, podrá preferirse incluso una abertura de diafragma apropiada a la parte de la imagen que se desea destacar (cuando las partes que no importan ocupan poco lugar en el cuadro y no interesa a su respecto una subexposición o sobrexposición local).

Acaso todo puede resumirse en la operación fundamental de elegir la luz, su dirección, y repartir adecuadamente en la imagen las masas y puntos de luces y sombras. Esa elección no es siempre posible en exteriores y menos en las tomas documentales improvisadas, donde hay que actuar rápidamente; pero es siempre posible en interiores donde se controla la luz artificial y ésta se acomoda, según el sistema profesional, al diafragma previamente elegido, en razón, a menudo, de la profundidad de campo con que se prefiere filmar.

otros factores

Para no extender esta nota, conviene revistar esquemáticamente (como borrador de un examen más amplio) algunos otros factores que influyen en la exposición:

I. **Trasmisibilidad del objetivo** según su estado o según esté tratado (lumenizado) o no. La lumenización aumenta su luminosidad (prácticamente no importa). Pero la vejez también impone al objetivo un "tratado" espontáneo por la acción de los agentes naturales sobre las superficies de las lentillas (generalmente las exteriores). Esto suele aumentar su luminosidad pero prácticamente tampoco importa. Importa, en cambio, su relación con los otros objetivos en uso (sobre todo, en cámara con cabeza turret y varios objetivos), por las razones que más abajo se exponen (montaje tonal).

II. **Clase de luz** (mañana, mediodía, tarde, estación, estado del tiempo, luz artificial y ajuste del fotómetro a la sensibilidad de la emulsión utilizada con tungsteno).

La inobservancia de estos dos últimos factores afecta al **montaje tonal** a que se refiere Kulechov (en su "Tratado de la Realización Cinematográfica"). Los profesionales mantienen un tono único en todo el film porque conocen el factor gamma de la emulsión. Los aficionados se encuentran, frecuentemente, con que dos tomas sucesivas, hechas en distintos días o con distintos objetivos, pese a estar bien expuestas, carecen de correspondencia total. Sólo les queda el recurso, salvo que filmen en negativo y controlen el trabajo de laboratorio, de seleccionar, en lo posible, una sola clase de luz (aun filmando en distintos días, pero esperando el momento oportuno para asegurar la continuidad tonal) o ensayar la relación de luminosidad de sus objetivos.

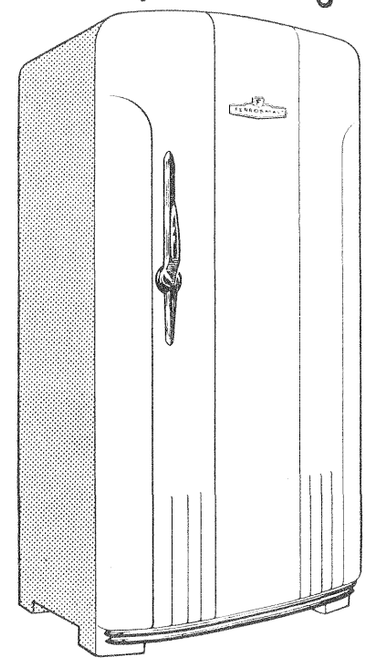
III. **Distancia focal del objetivo:** en la práctica se ha podido comprobar que, a igualdad de abertura diafragmática para el objetivo normal, el tele y el gran angular, el penúltimo sobrexpone y el último subexpone.

IV. **Uso de filtros:** un filtro coloreado, polarizado, neutro, en cuanto intercepta determinadas radiaciones, supone disminución de luz. Debe compensarse abriendo más el diafragma de acuerdo al **factor** del filtro (factor que varía según el tipo de film que se utiliza).

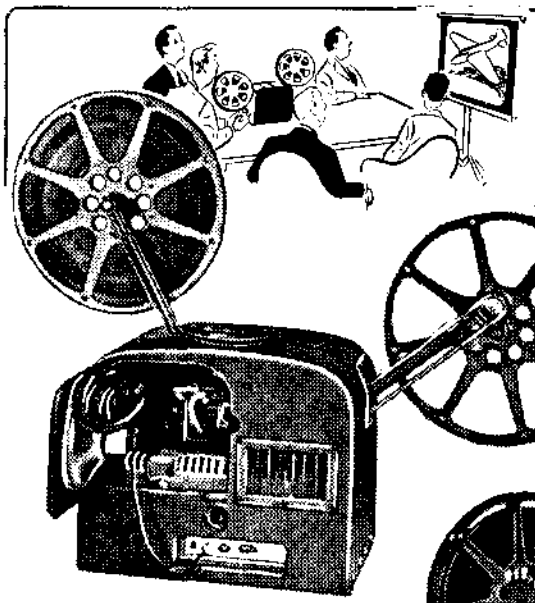
W. D. B.

"TOME Coca-Cola"
—ESTA ES LA INVITACION UNIVERSAL—

Pregunte a quien tenga uno!!



Refrigerador FERROSMALT
"GRAND LUXE"



Proyectores Bell & Howell

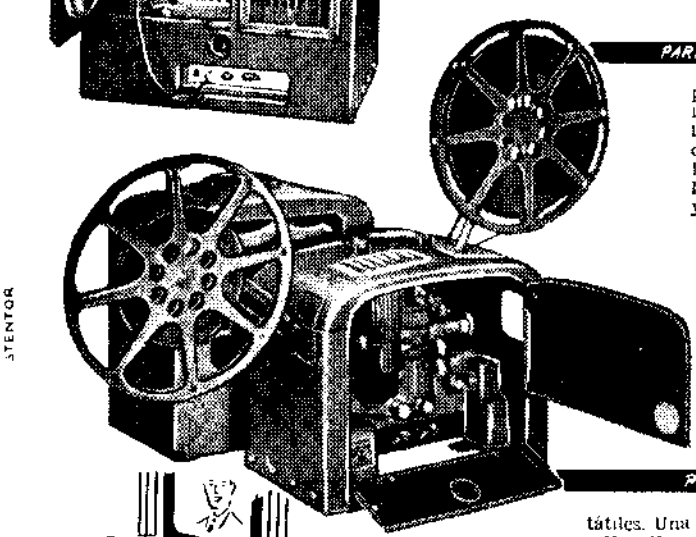
EL EQUIPO CINEMATOGRAFICO MAS FINO DEL MUNDO

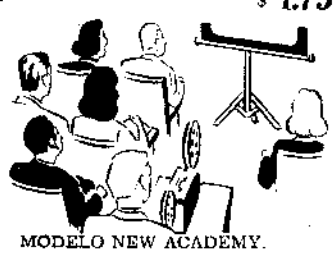
PROYECTORES CINEMATOGRAFICOS SONOROS DE 16 mm. BELL & HOWELL. Tres modelos diferentes que cubren todos los requerimientos para realizar las proyecciones más perfectas de cine sonoro en 16 mm. De acuerdo a las necesidades particulares de cada exhibición; para uso cultural, profesional y entretenimieto en el hogar

MODELO COMPACT.

PARA GRUPOS REDUCIDOS Y USO FAMILIAR

— El modelo más compacto y liviano. Consta de proyector, parlante y accesorios, alojados en una sola valija. El parlante de 15 cm. puede trabajar dentro de la valija, o a un ángulo de 90º con la misma, o ser llevado al lado de la pantalla. Es el equipo ideal para grupos reducidos y uso familiar . . . . . $ **1.750.⁰⁰**





MODELO NEW ACADEMY.

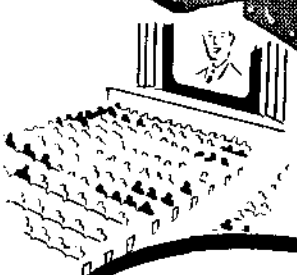
PARA GRUPOS INTERMEDIOS

— Equipo de dos valijas portátiles. Una de ellas contiene el famoso proyector Bell y Howell y el amplificador de sonido. En la otra se aloja el parlante de 30 cm. y los accesorios. El proyector ideal para grupos intermedios . . $ **1.950.⁰⁰**

MODELO AUDITORIUM.

PARA SALAS DE GRAN CAPACIDAD

— Dos valijas portátiles, una conteniendo el proyector y otra el altoparlante, salida de amplificador y los accesorios. Su potencia de 25 watts proporciona el más alto volumen y gran calidad de sonido para los más grandes auditorios, ya sea en salas o en exteriores . . . . . $ **2.350.⁰⁰**



- ★ *Imágenes nítidas y brillantes*
- ★ *Alta calidad de sonido*
- ★ *Fácil manejo*
- ★ *Servicio eficiente e ininterrumpido*

Norton S.A.

COLONIA 1201 esquina CUAREIM - TEL. 8 5522 - 97295

STENTOR

Imp. "Rosgal"-Tel. 8 54 36